THE GETTY CENTER LIBRARY

Why ask for the moon.
When we have the stars?

AS

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/deutschemalkunst00nati

NG

Amtliche
Veröffentlichung der Nationalgalerie

Deutsche Malkunst im neunzehnten Jahrhundert

Ein Führer durch die Nationalgalerie

von

Ludwig Justi

*

Mit hundert Abbildungen

Im Verlag von Julius Bard / Berlin
1921

N
2233
A65
1921

Dies Buch ist die große Ausgabe des Führers durch die Nationalgalerie „Deutsche Malkunst im neunzehnten Jahrhundert", dessen kleine Ausgabe 1920 erschien; die Zahl der Abbildungen ist wesentlich vermehrt, der Text berücksichtigt die Veränderungen des Bestandes und ist außerdem durchweg überarbeitet.

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig
Copyright 1920, Verlag Julius Bard, Berlin

50 numerierte Exemplare
wurden auf handgeschöpftes Van Gelder-Bütten abgezogen und mit der Hand in edles Material eingebunden.

THE GETTY CENTER

Gliederung

Seite

Einführung 9

Vorspiel: Alte Kunst 17
Graff, weibliches Bildnis

Schaffen für äußere Zwecke 21

Das Museums-Bild 31
Lessing, Hus

Das Salon-Bild 47
Achenbach, Amalfi

Schaffen aus innerem Zwang 57

Aufbau 69
Cornelius, Joseph und seine Brüder

Sachlichkeit 105
Krüger, Parade

Rhythmus 163
Feuerbach, Medea

Malerei 221
Manet, Fliederstrauß

Ausdruck 299
Friedrich, Winter

Verschmelzung verschiedener Werte 359
Thoma, Schwarzwald-Landschaft

Verzeichnis der Künstler

	Abbildung	Seite
Achenbach, Oswald	4	47
Adam, Albrecht		120
Alt, Theodor		264
Becker, Karl		44
Begas, Karl		52
Bendemann		43
Bennewitz v. Löfen		331
Blechen	25–27, 93	123, 328
Böcklin	40–43	178
Boehle		218
Brockhusen		283
Bürkel		120
Büttner		282
Canon		55
Cézanne	54–55	245
Corinth	73	280
Cornelius	8	69
Courbet	52	242
Couture		241
Dahl		327
Defregger		52, 268
Degas		244
Derain		251
Dettmann		281
Diez		268
Dreber	13	101
Engel		281
Engert		120
Eysen		264
Feininger	85	292
Feuerbach	36–39	163
Franck	75	281
Friedrich	88–92	299
Gärtner	21	118
Gebhardt		45
van Gogh		249, 333
Graef		55
Graff	1	17
Hasenclever		52
Heckel	95, 96	348
Henneberg		45
Herrmann, Curt	80	285
Herrmann, Hans		281
Hertel		101
Heß, Peter		120
Hitz		282
Hodler		333
Hofmann, Ludw. v.		219
Hosemann		122
Hübner, Ulrich		282
Hummel, Erdmann	20	118
Janssen		55
Jordan		52
Kalckreuth, Leop. Graf		280
Kallmorgen		280
Kampf	74	280
Kardorff		252
Kaulbach, Wilhelm v.		43
Keller, Albert v.		268
Kirchner	84	289
Klinger	50	217
Knaus		52
Koch	12	95
Kokoschka	87	294, 347

	Abbildung	Seite
König	77	282
Krüger	15—19	105
Leibl	57—59	255
Leistikow	70	278
Lenbach	7	55
Lepsius, Reinhold	76	281
Lepsius, Sabine		282
Lessing	2	31
Liebermann	64—68	269
Lier		332
Lugo	14	101
Magnus		55
Makart		43
Manet	51	221
Marc	86	293
Marées	44—49	200
Matisse		251
Menzel	28—35	125
Meyerheim, Eduard		119
Meyerheim, Paul		52
Moll, Oskar		287
Monet	53	243
Müller, Viktor		264
Munch		333
Nauen		294
Olivier		88
Oppler		282
Overbeck		87
Pechstein	82	287
Picasso		251
Piglhein		55
Piloty	3	41
Preller		100
Purrmann	81	286
Rayski	56	253
Reinhart	11	93
Renoir		244
Rethel		88
Rhein	78	282
Richter, Gustav	6	55
Richter, Ludwig		100
Rohden		327
Rösler	79	283
Rottmann		99
Runge		326
Schadow, Wilh. v.		87
Schinkel	94	329
Schirmer		99
Schmidt-Rottluff	83	288
Schnorr v. Carolsfeld	9	88
Schuch, Charles		264
Schwind	10	89
Seehaus		293
Signac		285
Skarbina		281
Slevogt	71—72	278
Spangenberg		45
Spiro		282
Spitzweg	24	123
Steffeck		119
Steinle		88
Thoma	97—100	359
Trübner	60—63	265
Uhde	69	277
Vautier	5	52
Veit		87
Waldmüller	22—23	120
Wasmann		327
Werner, Anton von		44
Werner, Fritz		52
Zügel		282

Das vorliegende Buch wendet sich an Besucher der National-Galerie, die eine Führung brauchen und wünschen. Nicht an Kenner, die von Jugend auf mit der Kunst vertraut sind, die durch langjährige eingehende Beschäftigung mit ihr, durch regen Verkehr mit schaffenden Meistern Verständnis und Empfänglichkeit entwickelt und geschult haben; die vom Schriftsteller allenfalls neue Gedanken über längst bekannte Dinge erwarten.

In Deutschland mehr als in anderen Ländern gibt es Menschen aus allen Schichten des Volkes, die mit hohem Ernst und starkem Willen das geistige Sein und Werden und im besonderen das künstlerische Schaffen miterleben wollen. Und ihre Zahl ist zur Gegenwart hin immer größer geworden, ihre Sehnsucht nach dem Wesen der Kunst stärker. Nur wenige von ihnen können sich selbst mit Kunstwerken umgeben; in Ausstellungen und Galerien suchen sie daher die Fühlung mit dem ringenden Leben der Gegenwart, mit dem wertvollen Erbe der Vergangenheit. Ihnen zu dienen ist die vornehmste Aufgabe der Museen — während an sich die Ansammlung Hunderter von Gemälden und Bildwerken dem Sinn der Kunst durchaus nicht entspricht. Ihnen zu dienen ist der Zweck dieses Führers: Wege zu zeigen, auf denen sie des inneren Reichtums unserer Sammlung teilhaftig werden können.

Am besten steht es um den Kunstfreund, der überhaupt keine Bücher zu lesen braucht, der nur durch Sehen zum Erlebnis des Gestalteten kommt. Aber nicht zu jedem, der es möchte, sprechen die Werke, der eine steht ratlos vor den Schöpfungen der Gegenwart, der andere kühl vor dem Erbe der Vergangenheit. Da will unser Buch helfen; es soll nicht Kenntnisse oder Begriffe einhämmern, den Leser nicht unselbständig machen, sondern zum eigenen Schauen anleiten, ihn dazu bringen, Malerei so zu nehmen, wie er Musik nimmt, unmittelbar und lebendig.

Wie ein Bergkristall, rein gewachsen und durchsichtig, erscheint uns die Kunst des perikleischen Athen oder die französische Gotik. Jenes Naturgebilde kommt zustande, wenn die Teilchen des reinen Quarzes die Möglichkeit haben, sich nach bestimmtem Formgesetz zu ordnen, bei gleichmäßiger Wärme, ungehemmt von inneren oder äußeren Gegenwirkungen; und

ähnliche Klarheit der Schichtung, Einheit der Achsen ergibt sich für die Gesamterscheinung künstlerischer Schöpfungen einer Zeit, wenn das ihnen allen gemeinsame Formgesetz ungestört und gleichartig wirken kann.

Unter anderen Bedingungen entsteht der Achat: da zeigt sich der reine Quarz nur an wenigen Stellen, er ist bei wechselnder Wärme vielfach mit anderen Stoffen gemischt, daher nicht in der Regelmäßigkeit des Kristalls geschichtet, sondern es bildet sich ein Nebeneinander und Übereinander unterschiedlicher Strömungen, im Querschnitt als Gefüge schmaler und breiter, einfacher und zusammengesetzter Linien erscheinend, hell und dunkel, mannigfach in Trübung und Reinheit, in Farbe und Glanz; die Linien bald gleichlaufend, bald sich fliehend, verschwimmend oder in sich zurückkehrend, geschwungen oder winklig, hie und da in wolkigen Breiten sich auflösend.

Die deutsche Malerei des neunzehnten Jahrhunderts wäre als Gesamtgebilde mit einem Achat zu vergleichen: sie entfaltet sich nicht in einheitlich gesetzmäßigen Achsen; ihre einzelnen Teile sind nach abweichenden Grundsätzen geschichtet; nur in wenigen leuchtet der Glanz reiner Kunst, die meisten sind durch starke Mischung mit ganz verschiedenen Werten aus anderen Geistesgebieten verfärbt; das Ganze formt sich daher nicht in kristallhafter Durchsichtigkeit. Es bilden sich Züge, die aus mehrartigem Stoff bestehen, sie verlaufen stellenweise scharf getrennt nebeneinander, gerade oder gebogen; andere weich ineinander mündend oder hart sich schneidend; Umknickungen oder Verwässerungen ändern und endigen die Richtungen.

Der Querschnitt durch einen solchen Achat kann geschliffen werden, die Linien erscheinen dann klar, Farbe und Glanz in aller Kraft. So zeigen sich die Eigenheiten und Bewegungen in der neueren Kunst, wenn wir den gewählten und wohlgeordneten Bestand einer reichen Sammlung betrachten: die National-Galerie ist eine im ganzen unvergleichliche Auswahl hervorragender Werke aus fast allen Strömungen der deutschen Malerei vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts bis zur Gegenwart, in räumlich klarer Ordnung.

Da finden wir im obersten Geschoß die Meister der ausgehenden alten Zeit und das Einsetzen des neuen Kunstwollens um 1800: neben Graff und Tischbein das frühe Hauptwerk der Nazarener, die Wandgemälde der Casa Bar-

tholdy; im Mittelstock die feinen Bildchen der Biedermeierzeit, dann auch etliche Salonmaler, in dem riesigen Oberlichtsaal — unvermeidliche Trübung des Schliffes — von verschiedenen Künstlern große Formate, die sich mit ihren anderen Gemälden nicht vertragen; für sich in dem weiträumigen Treppenhaus die gewaltigen Leinwände der Geschichtsmaler; im Erdgeschoß Böcklin und Feuerbach, Marées und Leibl, dann, als ganz besondere Erscheinung, in fünf Kabinetten, durch kleine Treppenläufe von den anderen abgesetzt, Menzel. Weiter die neue Abteilung im Kronprinzenpalais: im Hauptgeschoß die Meister des Impressionismus, im oberen Stockwerk die Führer der Bewegungen zu neuer Form und neuem Ausdruck. Innerhalb solcher Gruppen ist die Ordnung weiter durchgeführt, nach Sälen und Kabinetten, oft auch nach Wänden.

Der Bestand einer Galerie ändert sich jedoch unablässig, durch Ausscheiden geringerer Stücke und durch neue Erwerbungen; ganz besonders kann eine Sammlung, die bis in die Gegenwart hineinreicht, ihrer Aufgabe nur durch ständigen Zuwachs gerecht werden, weil sie der Entwicklung folgen soll. Während man in einer Bücherei die neu gekauften Werke in die vorsorglich frei gelassenen Lücken einfach hineinstellt, bedingt in einer Galerie die Einfügung jedes einzelnen neuen Kunstwerkes eine vollständige Umordnung des Raumes, und eine geringe Zahl von Erwerbungen verursacht oft eine weitreichende Änderung der Gesamteinteilung. Der Achat wird also, im Bilde zu bleiben, immer neu geschliffen; es treten dann andere Linien hervor, die bisherigen wandeln sich in Breite, Glanz und Verlauf.

Der gedruckte Führer muß deshalb eine eigene Ordnung wählen, unabhängig von der gegebenen Raumgliederung des Gebäudes und von der wechselnden Angleichung zwischen dieser Raumgliederung und dem jeweiligen Bestand der Sammlung.

Die Einteilung des Stoffes hält sich in Büchern über bestimmte Gebiete der Kunst zumeist an die geschichtliche Abfolge der Erscheinungen: der Richtungen, der Persönlichkeiten. Wir wählen eine andere Ordnung, sprechen von den geschichtlichen Zusammenhängen nur soweit es uns hie und da für das Verstehen des Tatsächlichen förderlich scheint. Um den Leser

jetzt nicht zu lange mit allgemeinen Erörterungen aufzuhalten, werden wir später noch begründen, warum es in einem Buche so knappen Umfanges kaum möglich ist, eine zureichende Darstellung des geschichtlichen Werdens auf unserem Gebiete zu geben. Diese Ausführungen, ebenso wie eine Andeutung der äußeren Grundlagen des Schaffens im neunzehnten Jahrhundert, sind durch Kursivdruck von dem Hauptinhalt, der Anleitung zum Sehen, unterschieden: in unserer Wanderung durch die Galerie setzen wir uns zuweilen mit dem Leser auf eine Bank, um Fragen zu besprechen, deren Klärung nützlich ist, um Voraussetzungen zu schaffen, in denen unsere gemeinsame Betrachtung der Gemälde am besten gedeihen mag. Es steht dem Leser frei, diese allgemeinen Darlegungen zu überspringen.

Neuerdings nun greift man statt der geschichtlichen gern zu einer begrifflichen Ordnung. In unserer Zeit hat die Möglichkeit vieler Reisen, die Ordnung der Museen, die Planmäßigkeit der Ausstellungen, die Fülle und Vorzüglichkeit der Abbildungen, und nicht zuletzt die Arbeit vortrefflicher Gelehrter einen Überblick ermöglicht, wie er früheren Geschlechtern nicht gegönnt war. Wer sich nun solchen Überblick nicht mit eigenen Augen und eigenem Empfinden errungen hat, und nur in Teilen, der neigt zur Begriffsbildung; ja häufig sind die Begriffe zunächst aus engem Umblick entstanden, aus Werkstattgesprächen etwa, und mit ihnen werden dann erst gelegentliche Spaziergänge durch die reiche Welt der Kunst aller Zeiten und Länder angetreten. Schließlich wird der Begriff zur Hauptsache, und das Schreinern mit Begriffen. Das einzelne Kunstwerk, das eigentlich Heilige, wird in das fertige Kastengefüge mehr oder weniger sorgfältig hineingezwängt und je nach der Stelle, an die es zu passen scheint, beurteilt — denn mit der Begriffsarbeit hängt es zusammen, daß man nicht Erlebnisse will, sondern Urteile.

Häufig strebt man dabei nach Vereinheitlichung, bringt alles auf wenige Nenner, am liebsten auf zwei gegen einander stehende Grundsätze, von denen der eine hoch bewertet wird, der andere gering. Der Leser hat dann eine leicht anzuwendende Zauberformel, um alle Erscheinungen zu beschwören. Aber bei der Bewunderung für die Deutungskunst des Verfassers übersieht er wohl, daß die künstlerischen Gebilde in Wahrheit viel mannigfaltiger sind, ein viel reicheres Leben bergen.

All das kann den Tatsächlichkeiten nahe bleiben oder frei über ihnen schweben. Wem aber nicht ein reicher Schatz von Anschauung und Erinnerung zu Gebote steht, für den ist das Lesen solcher Bücher ein müßiges Spiel; ja es kann schädlich sein, indem das Begriffsnetz sich seiner Vorstellung einprägt und ihn an der unbefangenen Betrachtung hindert.

Unsere Einteilung geht nicht von einer halb philosophischen Auffassung, nicht von einem Modeschlagwort aus, sondern von den Gegebenheiten in dem Gebiete, das wir betrachten wollen, und zwar von den wichtigsten.

Malerei ist ein bürgerlicher Beruf und ein geistiges Wirken. Bald tritt das eine mehr hervor, bald das andere. In den früheren Jahrhunderten deckt sich beides meist ziemlich genau, im neunzehnten scheidet es sich mehr und mehr, wie wir später noch näher darlegen wollen. Natürlich handelt es sich nur um Unterschiede der Betonung, zwischen denen zahllose Übergänge verlaufen, es scheint uns aber doch nötig, einen Schnitt zu ziehen, das Schaffen für äußere Zwecke vom Schaffen aus innerem Zwang zu trennen.

In der zweiten Reihe — Schaffen aus innerem Zwang — die uns wesentlich ist und die wir daher genauer betrachten, treten dann als Gesichtspunkte unserer Einteilung die Unterschiede hervor, die für die Malerei als geistiges Wirken im letzten Jahrhundert sich geltend gemacht haben.

In der bildenden Kunst nimmt die Gestaltung, anders als in der Musik, den Umweg über die Darstellung der sichtbaren Außenwelt. Hierdurch ergeben sich merkwürdige und mannigfache Verknüpfungen und Verwicklungen. Die Wiedergabe der Natur kann als eigentlicher Sinn der Malerei gelten, sie kann aber auch nur als Mittel dienen, um seelisches Erleben auszudrücken. Oder es tritt die Form der Gestaltung als wesentlicher Wert hervor; und auch sie kann sehr verschieden aufgefaßt werden: bald ist mehr der Aufbau in der Fläche oder im Rhythmus der Massen bestimmend, bald mehr die besonderen Mittel der Malkunst, Farbe, Licht und Vortrag.

Diese von Grund auf verschiedenen Möglichkeiten der Betonung — Andacht vor der Natur oder Ausdruckswille, bauende oder malerische Form — treten in bestimmten Ausprägungen hervor. Wir bezeichnen jede von ihnen kurz mit einem Wort. Es deutet bald auf die genaue Wiedergabe des Wirklichen:

Sachlichkeit, bald auf die Gestaltung inneren Empfindens: Ausdruck; oder auf ausgebildete Arten der Form: Aufbau, Rhythmus, Malerei.

Wie aber diese Worte keinen regelhaften Zusammenhang darstellen, sondern lediglich auf das Gegebene weisen, so sollen sie immer nur einen wesentlichen Zug andeuten, nicht aber das ganze Gebiet umgrenzen, das in dem einzelnen Abschnitt betrachtet wird: wir werden in jedem Teil auch Lebendigkeiten zu wecken suchen, die abseits der Überschrift liegen; denn zwischen den ausgeprägten Erscheinungen verlaufen zahllose Übergänge, und, wie in allem organischen Leben, tut auch hier jede starre Gliederung den Tatsachen Gewalt an. Je mehr unser Leser, der Betrachter der Galerie, in diesem reichen Wald lebendigen Lebens heimisch wird, um so deutlicher mag er gewahren, daß unsere Einteilung nur den Sinn hat, ihm die ersten Wege zu bahnen.

Das Verfahren der Darstellung, das wir anwenden, weicht vielleicht noch mehr vom Üblichen ab, als die Einteilung; beides hängt eng mit einander zusammen.

Der Grundsinn in der ganzen Anlage unseres Buches ist: wir gehen nicht vom Begriff aus, nicht von der Zusammenfassung, sondern vom Einzelnen, von der einmaligen lebendigen Schöpfung. Wir setzen nicht Gelehrtheit und Denkschulung voraus und wollen sie nicht bilden, sondern Seh-Freudigkeit des Auges und Empfänglichkeit der Seele. Wem Linie und Farbe, Beleuchtung und Bewegung nicht lebendigste Lust oder Unlust bereiten, wer etwa Manets Fliederstrauß so genau betrachtet wie wir es in diesem Buche anregen und vor dem Bilde nicht in helles Entzücken gerät, der bleibe fern. Und wer in einer Landschaft von Kaspar Friedrich, wenn er sich eingehend in sie vertieft, nicht die Seele klingen hört, auch der bleibe fern.

Das vorliegende Buch will dem Leser nicht einen geschichtlichen Ablauf vorführen, auch nicht eine Geometrie von Begriffen, und die Gemälde als Beispiele, sondern es soll ihm das Erlebnis der Kunstwerke, als tatsächlicher Gegebenheiten, als Gestaltungen lebendigen Geistes, erleichtern.

Man kann Gemälde gewissermaßen umsetzen in Literatur, das heißt mit Worten eine ähnliche Stimmung hervorrufen wie das Formgebilde; das ist

im besten Fall eine dichterische Leistung, eine neue Schöpfung, aber etwas durchaus anderes als die Wirkung des Gemäldes selbst.

Will man ein Musikwerk verstehen, so muß man es Ton für Ton hören, Harmonie für Harmonie, den Bau und die Entwicklung der Motive, dies ist die selbstverständliche Voraussetzung für das Erleben des Seelischen, das sich geformt hat. Nicht anders in der Malerei. Linie, Farbe, Licht, Gestaltung alles Körperlichen und Räumlichen wollen im Einzelnen und im Zusammenhang ganz eingehend betrachtet, verstanden, erlebt sein!

Dazu braucht es Zeit, und auch das ist etwas Grundsätzliches, das aus diesem Buch dem Leser klar werden soll, und das schon gleich hier gesagt sei: die Kunst, in fünf Minuten eine Galerie kennen zu lernen, ist noch nicht erfunden. Wir geben uns alle Mühe, im Ausbau und in der Anordnung der Sammlung, in Wort und Schrift, Wege zum Durchwandern dieser geistigen Schatzkammer zu bahnen, aber gehen muß jeder selbst!

Die Anleitung zu solchem Erleben besteht darin, daß der Betrachter des Bildes veranlaßt wird, alle Form und in ihr das Seelische genau und fühlsam zu sehen, dann entfaltet das künstlerische Gebilde die Wirkungen, die in ihm beschlossen sind, je nach der Empfänglichkeit des Schauenden.

Nun ist es nicht möglich, mehrere Hunderte von Bildern in dieser Weise im Rahmen eines Buches zu behandeln. Wir verfahren darum so, daß wir einzelne besonders bezeichnende Gemälde herausgreifen und so eingehend besprechen, wie es das gedruckte Wort zuläßt. Die Abbildungen dieser fünf Gemälde, in Kupferdruck ausgeführt, sind zum Herausklappen eingerichtet, so daß man sie beim Lesen des betreffenden Abschnittes dauernd vor sich sieht. Der Leser soll aber unsere Darlegungen nicht als Umschreibungen nehmen, als eine Art Ersatz der künstlerischen Wirklichkeit, sondern durchaus nur als Hinweis auf sie. Es ist immer vorausgesetzt, daß der Leser das Kunstwerk vor Augen hat. Was wir in dem zweiten, ausführlichen Teil unseres Buches über die Bilder sagen, ist nicht Gedankenspiel, sondern Aufzeigung der gegebenen Form selbst, bezieht sich auf Tatsächliches, das unser Leser sehen kann und soll; indem er dies Sichtbare sieht, mag sich ihm der Sinn der Form aufschließen.

Unsere Darlegungen enthalten demnach nicht in sich das Wesentliche, sondern sie weisen nur darauf hin; das Wesentliche liegt im Kunstwerk, von ihm

allein geht die lebendige Wirkung aus, unsere Hilfe für den Leser besteht nur darin, daß wir ihn veranlassen, genau hinzusehen, daß wir ihn auf die Formwerte und die Ordnung der Formwerte hinweisen, an denen sich nach unserer Erfahrung das Erleben des gestalteten Geistes am ehesten entzündet.

Ist uns der Leser — als Betrachter — hierin gefolgt, so wird sich eine persönliche Beziehung zum Kunstwerk einstellen, die je nach seiner Anlage verschieden gefärbt sein mag, die sich bald wohl auch auf andere Punkte stützen wird. Je selbständiger, um so besser.

Die Gemälde, die wir so zu eingehender Betrachtung auswählen, sind nicht etwa die wertvollsten in unserer Sammlung, sondern sie scheinen uns am besten geeignet, den Beschauer mit den verschiedenen Arten der künstlerischen Absicht bekannt zu machen, die auf unserem Gebiete hervortreten.

Hat der Leser und Betrachter die unterschiedlichen Möglichkeiten der künstlerischen Einstellung — der seelischen Lagerung und der formenden Gestaltung — an jenen wenigen Bildern erlebt, die wir so genau mit ihm durchgehen, dann können wir die übrigen Schöpfungen mit kürzeren Hinweisen anschließen. Ihre Ähnlichkeit mit den Werken, die am Beginn jedes Abschnittes stehen, ist natürlich verschieden, darum auch die Ausführlichkeit, mit der wir auf sie eingehen, und sie wird nach dem persönlichen Rang des Meisters wechseln. Der Text ist demnach nicht gleichmäßig angelegt: zuerst jedesmal genauere Ausführlichkeit, dann rascherer Schritt. Aber wir setzen voraus, daß der Betrachter sich in jedem Fall ebenso eingehend mit der Form befaßt wie in dem Beispiel am Anfang des Kapitels.

Wir wollen also nicht etwas Gedachtes darlegen, das unter und hinter den Dingen angenommen wird, von jedem anders und alle paar Jahre anders, ein Gedachtes, für das die Kunstwerke lediglich mehr oder weniger saubere Beispiele sind, sondern wir wollen möglichst unmittelbar zu den künstlerischen Tatsachen selbst hinführen, die uns das allein Wertvolle sind; so hinführen, daß die Schöpfungen zum Betrachter sprechen. Unser Text soll somit nicht durch sich allein wirken, wie sonst in Büchern, sondern an jeder Stelle etwas anderes erwecken helfen: den möglichst starken Eindruck des Kunstwerkes; er will nur das auslösen, worauf allein es ankommt: Sehen, und im Sehen den gestalteten Geist erleben.

Vorspiel

Alte Kunst

Anton Graff, weibliches Bildnis

(Abbildung 1)

Die Sammlung der Nationalgalerie beginnt mit dem Ausgang der alten Kunst, gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Der beste Malkünstler in Deutschland war damals der Schweizer Anton Graff, der mit 27 Jahren, 1766, Hofmaler in Dresden wurde. Er arbeitete jedoch in der Hauptsache für das Bürgertum, Bildnisse; auf diesem Gebiet hat sich zu allen Zeiten die Kunst zunächst bewährt, wenn der Bürgerstand zu ihr vordrang. Ihrem Wesen nach aber gehören Graffs Bildnisse noch zur alten Malerei. Die feine und sichere Lebensart der höfischen Gesellschaft spiegelte sich damals in der Haltung der bescheideneren Untertanen, und der Anspruch an die Kunst war im Grunde der gleiche. Geben und Empfangen entsprachen sich durchaus: Graff schuf nichts, was nicht gebraucht und verlangt wurde. Dabei gab er in der Form alle Reife, zu der das Handwerk in der Entwicklung von Jahrhunderten gekommen war: noch war es zu jener Zeit der Ehrgeiz der Künstler, die ganze Fülle überlieferten Könnens sich zu eigen zu machen, mit eisernem Fleiß; sie dachten nicht daran, Gewohntes zu verwerfen, völlig Neues zu suchen.

Das Wesen der Frau, die wir in Graffs Bildnis vor uns sehen, ist offenbar mit feinem Verständnis erfaßt, mit jenem Sinn für die Ausprägung des Persönlichen in den Gesichtszügen, der im achtzehnten Jahrhundert viel gepflegt und bis zu einer Art Wissenschaft entwickelt wurde. Die Lichtführung sorgt dafür, daß sich auf der beschatteten Seite das Bezeichnende des Knochenbaues durch die weiche Überkleidung hindurch geltend macht: Brauenknochen, Jochbein, Nasenrücken, Kinn; gleichzeitig bringt die Beleuchtung das Eigentümliche der Oberfläche heraus, indem sich hellere und dunklere Flächen zart aber doch klar in bestimmten Ausdehnungen und Winkeln gegeneinandersetzen;

der Arzt mag daraus das Alter und den Ernährungszustand ablesen, der Frauenkenner vielleicht die Lebensart oder gar die Erlebnisse. Am deutlichsten aber sprechen Augen und Mund; die Augen, die Fenster der Seele, glänzen von gütigem Verstand und frischer Lebensbejahung; der Mund voller Ausdruck, nur eben – während der Sitzung – abwartend geschlossen.

Wer die Kunst der früheren Jahrhunderte kennt, der sieht alsbald, wie hier die Wiedergabe der Erscheinung und die Erfassung des Ausdrucks in allem auf der Vorarbeit vieler Geschlechter beruhen.

Das gilt dann auch für die Einordnung des Kopfes in das Bildganze. Er ist in Vorderansicht gegeben, der Körper leicht nach der Seite gewendet, die Lebendigkeit wird dadurch erhöht, leise Ungleichheiten ergeben sich für die Linien außen und innen. Von dem hohen Haargebäude fallen Locken auf die Schultern, die längere Locke auf die schmalere Schulterfläche, und umgekehrt. Auch dies können wir auf anderen Frauenbildnissen der Zeit hundertmal sehen. Das Schultertuch, um die Taille geschlungen, gibt eine klare Flächenordnung; die Ärmel und die entblößten Unterarme schließen ab; die Hände sind nicht gezeigt, um den Kopf allein sprechen zu lassen.

So einfach und klar wie die Ordnung der Flächen ist auch die Abstufung des Lichtes, dessen volle Kraft auf das Antlitz, als den Sinn des Bildes, gesammelt ist; der Wirklichkeit, wie etwa die Impressionisten sie gesehen haben, entspricht das nicht, aber man war damals im Bildnis daran gewöhnt, und auch bei vielgestaltigen Gemälden: die Lichtverteilung entsprach den Betonungen der geistigen Werte.

In der Farbe jenes Feingefühl, das uns an allen Erzeugnissen des achtzehnten Jahrhunderts so kostbar ist: an gestickten Kleidern und gewebten Bezügen, Porzellan-Dosen und Vorsatz-Papieren; das uns in den Innenräumen der Schlösser wie der Bürgerhäuser gefangen nimmt; man bemalte und bepflasterte sich das Gesicht und puderte die Haare, weil die von Gott verliehenen Farben nicht ausgesprochen genug waren und nicht abgestimmt auf das kerzen-erleuchtete Wunder reicher und erlesener Farbenordnung.

Hier haben wir nicht eine kostbare Festkleidung vor uns, sondern schlichtes Alltagsgewand, die Farbe ist hauptsächlich grau, aber welche äußerste Feinheit in der Abstufung, in der verschiedenen Lichtsättigung, in dem Wechsel

1 *Graff*

kühlerer und wärmerer Abtönung. Und dieser ganze Zauber zart empfundener Farbigkeit rahmt das Gesicht, läßt dessen Frische um so lebendiger erscheinen – wie über silbrig-gesponnenes Mozartorchester die menschliche Stimme warm und persönlich dahin klingt.

Flächenordnung, Lichtführung, Farbenabstimmung – alles dient dem Zweck des Bildes, alles ist von vollendeter Sicherheit, gestützt auf die Erfahrung von Jahrhunderten.

Ebenso ist es bei der Malweise. Auch hier sieht der Kenner das Leben einer stolzen Ahnenreihe leicht und ruhig pulsieren. Nach langer, strenger Lehre führten damals die Meister den Pinsel mit erstaunlicher Gewandtheit. Sie wußten, wie man glatte Frauenhaut malt und toupiertes Haar, und all die verschiedenen Arten von Stoffen, so gut wie die Kupferstecher durch merkwürdig verwickelte Strichordnungen Samt und Pelz, Metall und Marmor wiedergaben. Zu der sogenannten Stoffbezeichnung kommt das Spiel des Lichtes, das Klingen und Durchschimmern der Farbe. All das ist in langer Entwicklung der Malkunst errungen, jeder einzelne hat es sich in harter Arbeit angeeignet, und handhabt es nun gleichsam spielend. Rasch, sicher fährt der Pinsel über die Leinwand, man fühlt, daß der Maler sich nicht vor der Natur zu quälen, daß er für alle Arten von Erscheinung nur geläufige Register zu ziehen braucht. So ruht, wie bei den anderen Bildwerten, auch die Feinheit und Grazie des malerischen Vortrags auf altem Erbe – das freilich nur der besaß, der es mit Fleiß und Begabung erworben hatte.

Vergleichen wir dies Werk mit irgendeinem Bildnis der folgenden Zeit, von einem Nazarener etwa, so ist die Meisterschaft zunächst geradezu überwältigend. Gegen diesen hochgesteigerten Geschmack im Aufbau und die Gereiftheit der Durchführung wirken die Späteren unbeholfen, hart, oft fast kindlich. Und all solche Meisterschaft erscheint hier als schlichte Selbstverständlichkeit, als ungezwungene Natürlichkeit; man merkt nichts von Zurechtrücken des Modells, von Ausklügeln der Bildordnung, von Nachtasten nach fernen Vorbildern – weil eben die geschlossene Überlieferung noch voll strömt. Der Wunsch des Bestellers stimmt überein mit dem Wollen des Malers, das Wollen mit dem Können, das Können des Meisters mit dem Können seiner Zeit, der persönliche Menschenblick Graffs mit der allgemeinen Auffassung des

Menschen im achtzehnten Jahrhundert; so lebendig, mit so leichter Sicherheit geben sich die Personen in Goethes Romanen, so singen sie in Mozarts Opern. Graff hat hier ein Exemplar unserer Rasse unsterblich gemacht, und hat zugleich das Daseinsgefühl jener Zeit lebendig verkörpert. All diese klaren und festen Übereinstimmungen sind später verloren gegangen.

Wir stehen vor solchem Ergebnis alten, ungebrochenen Wachstums mit Bewunderung – und doch nicht mit dem inneren Anteil wie vor dem Werk Feuerbachs oder eines Nazareners. Geist und Form gehen bei Graff völlig ineinander auf, sie sind gewiß bedingt durch eigene Begabung und Erfahrung, aber Geist der Zeit und Form der Überlieferung haben einen weit größeren Anteil daran als bei den Späteren, und darum weckt deren Leistung, oft weniger sicher im einzelnen, weniger abgeklärt im ganzen, doch tiefere Ehrfurcht, weil sie ungleich mehr persönliche Gestaltung ist.

Schaffen
für äußere Zwecke

In Deutschland ist alles zu finden, nur keine grandiose Ansicht irgendeiner Sache . . . Was sich über ihr spießbürgerliches ordinäres Geleise hinüber und hinausarbeiten will, ist ihnen unbequem, weil nicht bei einer Pfeife Tabak und einer Tasse Tee die Sache kann genossen werden; und das Außerordentliche wird beinahe wie das Unordentliche behandelt. Das nenne ich Philisterei.

Cornelius

Was würden Raffael und Tizian, Rubens und van Dyck gesagt haben, wenn man ihnen zugemutet hätte, ihre Werke einer mit Verlosung verbundenen Gewerbeausstellung zu übergeben!

Feuerbach

Der große Umsturz am Ende des achtzehnten Jahrhunderts vollendete die soziale Umlagerung, die sich lange vorbereitet hatte. Das alte Europa war im allgemeinen beherrscht von einer ganz dünnen Oberschicht; oft genug kamen Ströme neuen Lebens aus der Tiefe der Volksseele empor, aber sie verebbten doch wieder an dem festgefügten Bau der bestehenden Ordnung.

Dieser Bau der alten europäischen Gesellschaft bestimmte auch die Kunst, die ihn schmückte. Wenige Menschen waren die Auftraggeber der wenigen Künstler; beide, Empfangende wie Gebende, von der gleichen Geistigkeit, dem gleichen Formgefühl durchdrungen. Der Besteller wußte was er wollte, und der Ausführende wußte was er sollte. Die wunderbare Sicherheit der alten Kunstwerke ruht auf der festen Einheit zwischen Geben und Empfangen, und auf der ruhigen, stetigen Entwicklung dieser Einheit.

Gewiß gab es darin, wie in allem organischen Geschehen, Schwankungen und Ausnahmen. Wo sich eine stärkere Umlagerung des geistigen Lebens vollzog, wie um die Wende des vierzehnten zum fünfzehnten Jahrhundert, da entstanden Widersprüche in der Kunstübung. Wo die soziale Schichtung der neueren ähnlich wurde, wie im bürgerlichen Holland, da riß auch die feste Verbindung zwischen Künstler und Besteller auseinander. Wo das Seelenleben breiterer Massen die Grundlage einer Kunst war, wie bei den protestantischen Chorälen, da offenbarte sich eine Geisteshaltung ganz anderer Art als sonst.

Von all den besonderen Regungen und Verwicklungen abgesehen, können wir aber sagen, daß im großen und ganzen die Werke der alten Kunst aus einer festen und unmittelbaren Beziehung zwischen den Schaffenden und den Empfangenden hervorgingen. Der allgemein-geistige Gehalt war dem Künstler gegeben, und die Richtung des Formgefühls war ihm mit dem Auftraggeber gemein. Nicht als ob nur für die Herrschenden Kunst entstanden wäre. Aber sie gaben den Ton an, für Inhalt und Form, und jedes Instrument nahm ihn

richtig auf. Der Bauer im abgelegenen Tal und der Bürger in der engen Gasse hatte, bei aller Eingeschränktheit und erblichen Gebundenheit, und gerade durch sie, ein nicht minder sicheres Gefühl für Sinn und Form des Gestalteten das er brauchte als die hochgeborenen und wohlerzogenen Herren. Wie die weltliche und kirchliche Ordnung sich von der Spitze herab klar und fest stufte, so auch die unmittelbare Verbindung zwischen Schaffen und Bedarf. In die bescheidenen Häuser kam noch nicht sinnloser und haltloser Fabrikplunder aus der Großstadt, sondern gutes Handwerk aus der Nachbarschaft versorgte sie; wo heute noch Volkskunst lebt und nicht durch Entdeckung gestört ist, zehrt sie von den alten Formen festgewurzelter Überlieferung. So entsprach denn früher auch im einzelnen Fall, vom Höchsten bis zum Niedersten abgestuft, der Wert der Form stets dem geistigen Gehalt und dem äußeren Anspruch. Der Zimmermeister auf dem Dorf löste seine Aufgabe so gut wie der berühmte Baukünstler am Hofe des Fürsten oder Erzbischofs. Auch die bescheidensten Maler erlernten ein reich und fest gefügtes Handwerk, das ihnen sichere Grundlage war: ihre Bilder mögen ganz anspruchslos sein, mögen uns verschieden nahestehen, je nach der Achtung und Liebe, die wir dem Geist und der Form ihrer Zeit entgegenbringen — aber künstlerischen Sinn haben sie immer. Und die großen Meister, neue Gebiete der Seele gestaltend und neue Form prägend, blieben doch mit beiden Füßen auf dem gleichen Boden, der auch die schlichten Handwerker trug.

Das ist nun seit jenem großen Umsturz durchaus anders geworden, und dies sich recht klarzumachen, ist eben eine der ersten Voraussetzungen, wenn man sich in dem Gewirre neuerer Kunstübung zurechtfinden will.

Die dünne Oberschicht des alten Europa war zerrissen, teils weggesprengt, teils beiseite geschoben. Wohl versuchen die Herrschenden wieder, die aus der Tiefe kommenden Kräfte in die früheren Formen zu zwängen, aber das geistige Leben läßt sich die neue Freiheit nicht mehr nehmen.

Die überwiegende Zahl der Bilder wurde nun nicht mehr für wenige Fürsten und große Herren geschaffen, sondern für den breit emporblühenden dritten Stand. Gewiß waren für ihn auch schon vorher gute Gemälde entstanden — Bildnisse namentlich, wie das vorhin betrachtete von Anton Graff —, aber

sie waren gleichsam eine verkleinerte und vereinfachte Ausgabe des Höfischen; der tragende Boden war damals noch zu eng, zu zersplittert und zu trocken, nährte nur bescheidene Pflanzen unter dem Schatten des alten mächtigen Baumes.

Durch die Umwälzung war das Bürgertum freier geworden, eine breite zusammenhängende Masse, die mit reicherem Anspruch lebte als vorher. Wo noch die Höfe in großem Maßstab die Kunst pflegten, wie in München oder später in Berlin, da waren die Werke nicht mehr zum Schmuck prunkvollen oder üppigen Lebens bestimmt, sondern für die Öffentlichkeit: Denkmäler, Wandgemälde; man baute eigens Hallen und Säle, um sie ausmalen zu lassen. Die Könige von Preußen, von Bayern gaben ihren Kunstbesitz her, um ihn in öffentlichen Museen auszustellen. Wie die Fürsten sich in Gesinnung und Lebenshaltung von ihren Vorfahren unterschieden, bürgerlich wurden, so war ihre Kunstpflege im Sinne des gebildeten Bürgers gedacht.

Indem nun der Kreis der Aufnehmenden, der Käufer und Betrachter, außerordentlich wuchs, so nahm auch die Zahl der Maler rasch zu; der Rang des Geschaffenen stieg dadurch freilich nicht. Die unmittelbare Beziehung vom Einzelnen zum Einzelnen wurde seltener, die Masse der Künstler stand der Masse der Betrachter gegenüber: in der großen Ausstellung begegneten sie sich. Der Maler schickte sein Bild dorthin, irgendein Unbekannter kaufte es vielleicht. Und es kam noch etwas Unsinnigeres, die Verlosung. Es bildeten sich Kunstvereine, der Vorstand kaufte, und das Mitglied gewann irgendein Bild, hängte es sich über das Sofa. Museen, zuerst Stapelplätze für entwurzelte Kunstwerke der Vergangenheit, wurden auch für Schöpfungen der eigenen Zeit gegründet, in großen leeren Räumen standen Marmorstatuen, hingen Hunderte von Ölgemälden, die sich das Volk Sonntags betrachtete. Überall, in der Ausstellung, dem Verein, dem Museum, arbeitete die Gefriermaschine alles persönlich Geistigen, die Kommission: die Stimmenmehrheit in einem verschiedenartig zusammengesetzten Kreise.

Da die Kunst eine öffentliche Angelegenheit geworden war, und da der Menge, die nun an ihr teil haben wollte und sollte, vielfach die Voraussetzungen zu ihrem Verstehen fehlten, trat das gedruckte Wort vermittelnd ein: Verzeichnisse, Beschreibungen, Zeitungsaufsätze, umfängliche Bücher.

Aufträge gekrönter Kunstfreunde für die Öffentlichkeit, Ausstellungen, Kunstvereine, Verlosungen, Museen, Kommissionen, Bücher und Zeitungen stellten sich so zwischen das persönliche Schaffen und das persönliche Aufnehmen. Ansätze zu all dem finden sich schon im alten Europa, verschieden nach Art und Maß, und vor dem Umsturz anwachsend, aber nun erst griff ihre Wirkung durch; gewiß bestand noch vielfach, in mannigfaltigster Art, die alte unmittelbare Wechselwirkung zwischen dem einzelnen Künstler und dem einzelnen Kunstfreund, aber für die überwiegende Masse des Geschaffenen kam sie nicht in Betracht.

Die Folgen für Gehalt wie Form der Kunst waren einschneidend. Der Inhalt war nicht mehr gegeben, weder im ganzen noch im besonderen: man bewegte sich nicht auf altvertrautem Boden einer allgemein gültigen Weltanschauung, und das einzelne Werk entstand zu allermeist nicht im festen Auftrag für bestimmte Zwecke. Der Maler, der ein Bild für Ausstellung oder Verlosung erfand, suchte einen Gegenstand, der jeden künftigen Besitzer fesseln mochte, er wählte einen Vorgang aus Goethe oder Shakespeare oder Cervantes, oder er dachte sich ein Genrebild aus, die Verlobung auf Helgoland, das Kegelspiel, die Weinprobe. Rechnete er auf den Ankauf durch ein Museum, dann malte er ein großes Bild mit einem merkwürdigen Vorfall aus der Geschichte, Wallenstein oder Egmont, Hus oder Galilei.

Das deutsche Haus war seit dem Dreißigjährigen Krieg arm und kahl gewesen; die wenigen Dinge, zwischen denen der Bürger lebte, waren gut, aber äußerst bescheiden; als er sich nun Gemälde und reicheres Gerät kaufen konnte, fehlte ihm die Schulung des Auges. Dagegen bestand seit langem eine hohe Ausbildung des Empfindens und des Denkens: durch die Kirche und die Musik, die Dichtung und die Wissenschaft; all das setzte ja keinen Reichtum voraus. Die festgegründeten Mächte des Gemüts und des Verstandes überschatteten daher die junge Pflanze der Malerei, nachdem einmal der stolze Baum der alten Kunst gefällt war. Weil die Betrachter und Käufer nicht den geschulten Formsinn der früheren Herrenklasse hatten, deshalb fanden sie den Weg zum Kunstwerk durch den Inhalt; je gefühlvoller oder wit-

ziger das Genrebild war, je bedeutsamer und reicher das Geschichtsgemälde, um so breiter der Erfolg, um so wahrscheinlicher der Verkauf.

Die künstlerische Form war somit nicht entscheidend für den Beifall der Menge. Durch jene Abkehr vom Überlieferten bei dem großen Umsturz verlernte man auch die so reich und fein ausgebildete Sprache der Form, die sich in Jahrhunderten fest und stetig entwickelt und erhalten hatte. In Deutschland war der Bruch vollständiger als in Frankreich, weil der deutsche Geist sich neuen Gedanken hemmungsloser hingab; und ähnlich ging es immer wieder bei dem häufigen Wechsel der Richtungen: wenn neues handwerkliches Können zu wurzeln und bescheiden zu blühen begann, dann wurde der Boden alsbald wieder völlig umgegraben. Stieg früher der Rang der Form mit dem Anspruch des Werkes, so waren jetzt gerade die anspruchsvollsten Gemälde zumeist in der Form die wertlosesten.

Wohl gab es Kenner und Kunstfreunde mit hohen Anforderungen an die Form, aber auf die Masse des Entstehenden hatten sie keinen Einfluß.

Und aus der Menge der Künstler selbst erhob sich immer wieder der Wille zur Form; bezeichnend genug nicht als ein Emporblühen aus fester Überlieferung, sondern als Widerspruch gegen das Gewohnte, das Übliche: dies soll verworfen, eine ganz neue Grundlage geschaffen werden, durch Anknüpfen an längst Vergangenes, oder durch Inbrunst der Naturerfassung, schließlich durch bewußtes Streben nach neuer Form. Schon am Eingang zur Geschichte der deutschen Malerei im neunzehnten Jahrhundert stehen zwei Richtungen, die entschlossen der überlieferten Kunst den Krieg ansagen, die Klassizisten und die Nazarener; die einen wollen die Antike lebendig machen, die anderen die Malerei vor Raffael. Einzelne Künstler und ganze Gruppen verlassen das Getriebe ihrer Stadt, ziehen in die Fremde oder aufs Land, in den Wald.

Solche neue Absichten beginnen mit verehrungswürdigem Einsatz von Willenskraft und Begeisterung. Strömungen des allgemeinen Geisteslebens drängen in ihnen zur Gestaltung, aber es fehlt wiederum die fördernde Beziehung zwischen Wollen und Bedarf. Carstens, der hochgesinnte Begründer des deutschen Klassizismus, stellte in Rom bescheidene Zeichnungen aus, und die Nazarener waren glücklich, als sie dort im Zimmer einer Mietswohnung so

gut wie umsonst Fresken malen durften. In den Äußerungen solcher Künstler ergreift uns das fromme Gefühl, Edelstes aus der Seele ihres Volkes aussprechen zu dürfen, und der heiße Wunsch gehört zu werden, gebraucht zu werden. Selten ging das in Erfüllung, meist zu spät, wenn das heilige Feuer schon im Verglimmen war. Eine Begabung wie Cornelius verdorrte in der Trockenheit verstandesmäßigen Schaffens; andere kämpften einen wahrhaft heldischen Kampf gegen die nüchterne Anschauung der Gesellschaft und mehr noch gegen den Widerstand der Künstlermasse, die solcher Anschauung diente: Feuerbachs Briefe sind eine erschütternde Anklage gegen die Künstler-Kommissionen.

So haben hochstrebende Meister zuerst, am Beginn der neuen Zeit, noch um den Sieg auf der ganzen Linie gekämpft, später verzweifelten sie daran, schließlich aber gaben sie ihn als unwichtig auf: um die Mitte des Jahrhunderts kommt es zur offenen Absage des reinen Künstlersinnes an die Ansprüche des breiten Bürgertums; die klare Formel dafür wird, wie für so vieles andere, in Frankreich aufgestellt: l'art pour l'art — die Kunst soll nur um der Kunst willen da sein, keinen anderen Zwecken dienen; der Inhalt des Kunstwerks ist Nebensache, man verschmäht es, durch ihn Käufer anzulocken — was vorher ein so klägliches Zurücktreten der Form bedingt hatte; die Form soll nun allein den Wert ausmachen.

Die Maler, die sich so von den Ansprüchen der großen Öffentlichkeit lossagten und auf den Beifall weniger Kenner rechneten, hatten doch zunächst die ganze Überlieferung der guten Kunst in sich, besonders in Frankreich. Inzwischen ist etwa ein halbes Jahrhundert vergangen, die Verknüpfung mit dem Alten ist dünner und loser geworden und wechselt rascher, die Abkehr vom Geschmack und der Seh-Gewohnheit der Bürgermenge und der Mehrzahl der Berufskünstler immer entschlossener. Je gründlicher der verstandesmäßig faßbare Inhalt als Wert ausscheidet, um so mehr wird die Stellung und Lösung der Formaufgaben zum wesentlichen Sinn des Kunstwerkes: die Gliederung der Massen, die Ordnung der Flächen, die Erfassung des Räumlichen, der Zug der Linie, der Aufbau der Farbe, der Gang des Lichtes, die Führung des Pinsels; und dazu nun in jüngster Zeit der Wille, in aller Form unmittelbar ein leidenschaftliches Erleben der Seele zu gestalten. Der Formwille wandelt

sich viel schneller als früher, und in stärkeren Gegensätzen; nur kleine Gruppen von Künstlern, manchmal auch ein Einzelner, stellen sich die neuen Aufgaben.

Was wir hier angedeutet haben — die Zerstörung der alten Überlieferung in Gehalt und Handwerk, das starke Anschwellen der Künstlerzahl sowie der Menge der Käufer und Betrachter, das Auseinanderrücken dieser Scharen von Gebenden und Empfangenden, die Überschätzung des Inhalts, als Gegenbewegung aus der Künstlerschaft die alleinige Bewertung der Form — all das folgt nicht nur aufeinander, sondern bleibt nebeneinander wirksam. Allmählich ordnet sich auf beiden Seiten, bei den Schaffenden und den Aufnehmenden, das Chaos zu neuer Schichtung. Aus der Masse der Künstler lösen sich Gruppen besonderen Wollens heraus, und schließlich sammelt sich alles zu kleinen und großen Verbänden, deren jeder in sich einen ungefähr gleichen Anspruch an die künstlerische Leistung vertritt; natürlich mit vielen Unklarheiten und entsprechenden Reibungen. Es gliedern sich darin die verschiedenen Wertverteilungen zwischen Gehalt und Form, und innerhalb der Form die Gegensätze der aufeinander folgenden Richtungen.

Diese Schichtenbildung vollzieht sich mit innerer Folgerichtigkeit, Notwendigkeit, und ihr entspricht eine Abstufung im Kreise der Aufnehmenden: die größte Zahl der Künstler schafft für die größte Menge der Käufer und Betrachter, denen es an Formsinn mangelt, denen die bildenden Künste darstellende sind, nicht gestaltende, denen der Inhalt das Entscheidende ist, nicht die Kunstform, höchstens eine gewisse Gefälligkeit der Erscheinung oder ersichtlicher Fleiß der Ausführung. Von da geht die Schichtung mannigfach weiter bis zu den Kunstfreunden, die mit Leidenschaft an der Stellung und Lösung neuer Formaufgaben teilnehmen. Jener Kreis ist der lockerste und größte, dieser der festeste und kleinste; in ihm aber leben auf beiden Seiten, bei Gebenden wie Empfangenden, zumeist die feinsten Begabungen; wie hier die geistige Beziehung enger sein kann, so ist sie auch fruchtbarer, für beide Teile: das Geschaffene wird mit Leidenschaft aufgenommen, und das dankbare Verstehen schürt die Flamme des Schaffens.

Wir sind damit wieder zu einer Wechselwirkung zwischen wenigen Gestaltenden und wenigen Aufnehmenden gekommen, wie in der alten Zeit, nur daß sie nicht auf den äußeren Gegebenheiten von Zunft und Geburt ruht, sondern auf geistiger Wahlverwandtschaft.

Haben wir so eine Vorstellung davon gewonnen, wie seit dem Zusammenbruch der festgefügten Ordnung des alten Europa auch in der Kunst die bis dahin einheitliche und stetige Beziehung zwischen Geben und Empfangen auseinandergerissen war, so begreifen wir damit jenen wichtigsten Unterschied in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts: Schaffen aus innerem Zwang und Schaffen für äußere Zwecke. Im Unterschied von der alten Kunst war der größere Teil der Gemälde aus diesem Zeitabschnitt für Beschauer und Käufer gedacht, die gar nicht auf das Erfassen künstlerisch geformten Geistes eingestellt waren. Und daraus ergibt sich die Vor-Einteilung unseres Stoffes, die wir schon angedeutet haben: wir durchschreiten zunächst Krautäcker und Gestrüpp, bevor sich der Blütengarten des künstlerisch Wertvollen unserem Blick auftut.

Durch die Zersprengung der bisher herrschenden Oberschicht, durch das Heraufkommen der breiten Masse des Bürgertums entstanden neue Verwendungsmöglichkeiten für Gemälde; es entwickelten sich hauptsächlich zwei Bildarten: die riesige Leinwand für die Öffentlichkeit, die kleinere für die gute Stube des Bürgers.

In der Masse der Werke, die für Beifall und Verkauf geschaffen waren, gab der Inhalt den Ausschlag, und er wurde auf die Verwendung des Bildes berechnet; die künstlerische Form trat zurück. Wir ordnen daher diese Arbeiten für äußere Zwecke nach ihrer äußeren Bestimmung: Museumsbild und Salonbild.

Das Museumsbild

Es ist Gebrauch geworden und bezeichnet eine in unseren Tagen berühmte Schule, daß lebensgroße theatralisch aufgeputzte Genrebilder als Historienbilder aufgetischt werden. Es ist dies eine verhängnisvolle Verwechslung der Grundprinzipien der Kunst.

Feuerbach

Karl Friedrich Lessing, Hus vor dem Scheiterhaufen

(Abbildung 2)

Lessing war in den vierziger und fünfziger Jahren der berühmteste Geschichtsmaler Deutschlands, und „Hus vor dem Scheiterhaufen" sein stärkster Erfolg. Das Bild, 1844 bis 1850 entstanden, war erst nach Amerika verkauft worden, darauf durch einen Todesfall wieder in den Handel gekommen, erregte auf einer Londoner Ausstellung größtes Aufsehen und ging dann im Siegeszug durch deutsche Städte. Leipzig wollte es kaufen, aber durch das Eingreifen des preußischen Königs wurde es schließlich für Berlin erworben, um den damals sehr hohen Preis von fünfzehntausend Talern.

Die Beschreibungen der Zeit sind höchst umständlich, mit Ausblicken auf die geschichtlichen Ursachen, Verkettungen und Folgen des Ereignisses. Wir führen die verhältnismäßig kurze Beschreibung des alten Galerie-Verzeichnisses an, um einen Begriff davon zu geben, wie ein solches Bild betrachtet werden sollte:

„Nachdem die Kirchenversammlung zu Konstanz die Lehren des Johann Hus als ketzerisch verdammt hatte, erfolgte nach vergeblichen Versuchen, ihn zum Widerruf zu bringen, am 6. Juli 1415 auf Grund summarischer Wiederholung der gegen ihn erhobenen Anklagen seine Degradierung aus Weihen und Würden, welche der Erzbischof von Mailand mit anderen Prälaten vollzog. Hiernach übernahm Pfalzgraf Ludwig von Bayern den Gefangenen, gab ihn dem Stadtmagistrat von Konstanz und befahl im Namen König Sigismunds, daß er als Ketzer verbrannt werde. Die Vollziehung folgte unmittelbar. Man führte den Verurteilten vor die Stadt hinaus ans Rheinufer; am Richtplatze angekommen, warf sich Hus vor dem

Marterpfahl auf die Knie und betete laut, wobei die ihm zur Schande aufgesetzte Ketzermütze ihm vom Haupte fiel. Zur letzten Beichte bereit, verzichtete er auf Absolution, da der Priester Widerruf zur Bedingung machte; als er aber darauf zum Volke zu reden anhob, ließ ihn der Pfalzgraf, der den Befehl bei der Hinrichtung führte, sogleich entkleiden, mit Stricken und Ketten am Scheiterhaufen festbinden und bis zum Hals mit Holz und Stroh umschichten. Da erschien der Reichsmarschall von Pappenheim, um ihm gemeinsam mit dem Pfalzgrafen im Namen des Königs nochmals Gnade für Widerruf anzubieten; aber Hus lehnte es ab. Nun schlugen die beiden Herren die Hände zusammen, und der Nachrichter warf Feuer in den Holzstoß. Gen Himmel blickend unter geistlichem Gesang erstickte Hus alsbald, da ein Windstoß ihm die Lohe ins Gesicht trieb.

Das Bild zeigt Hus auf dem Hügel im Mittelgrunde kniend im Gebet, umringt von den Stadtknechten mit Hellebarden und Piken, von denen einer ihm die herabgefallene Schandkappe wiederaufzusetzen im Begriff ist, während ein zweiter ihn bedroht und andere ihn verhöhnen; im Vordergrunde rechts Pfalzgraf Ludwig von Bayern zu Pferde mit dem Kommandostab, von seinem Fahnenträger begleitet, im Vorbeireiten nach zwei italienischen Prälaten umblickend, welche ebenfalls zu Roß der Hinrichtung beiwohnen und an denen vorüber ein alter Kapuziner sich vordrängt um den armen Sünder mit der Brille zu betrachten; links dichtgedrängte Zuschauer, Leute aus dem Volke, jung und alt, Mönche darunter, verschiedentlich von Neugier, Angst und Mitgefühl bewegt, vorne böhmische Freunde des Hus und neben ihnen ein Mädchen, das knieend den Rosenkranz abbetet. Im Hintergrund links ragt der Scheiterhaufen empor, die Henker warten mit Stricken und Fackeln; im Dunst des Abendhimmels sieht man in der Ferne Kriegsvolk aufgestellt und weiterhin die Türme von Konstanz."

Wir sehen also, das amtliche Verzeichnis gibt erst eine genaue Darstellung des geschichtlichen Ereignisses, dann eine Beschreibung des Gemäldes selbst, welche aber ebensogut als Erläuterung eines lebenden Bildes auf der Bühne dienen könnte.

Die großen Malereien früherer Jahrhunderte brauchten zumeist keine Erklärungen; sie waren entweder für die Kirche bestimmt, dann hielten sie sich an den Schatz biblischer und kirchlicher Vorstellungen; oder für Stadthäuser und Paläste, dann spielten sie auf den geschichtlichen Ruhm an oder schwärmten durch den Olymp hin. Wir Späteren wünschen wohl vor manchen solcher Werke eine Erläuterung, weil wir dem tragenden Vorstellungskreis entwachsen sind, zu ihrer Zeit aber waren sie dem Besucher des Raumes meist ohne weiteres verständlich, und was sie an Einzelheiten, an besonderer Ausgestaltung

2

Lessing

3

Piloty

durch den Maler brachten, erhöhte nur den Reiz; der Wert lag in der persönlichen Erfassung des gegebenen Inhalts und vor allem in der künstlerischen Form.

Ein Geschichtsbild wie Lessings Hus dagegen war nicht bestellt, fügte sich nicht in einen Raum, der ein klar und fest geprägtes Leben umschloß. Es wurde also nicht durch einen genau umschriebenen Anspruch hervorgerufen, sondern wandte sich an die allgemeine Bildung. Das beruht auf den vorhin angedeuteten Grundlagen der breiten Kunstübung im neunzehnten Jahrhundert. Der Beifall der Menge, gerade auch der nicht kaufenden und nicht bestellenden Beschauer, spielte nun eine weit größere Rolle als in der alten Zeit. Ausstellungen und Museen waren die Stätten solcher Betrachtung durch den gebildeten Bürger, der zwar selten ein Kunstwerk kauft, aber jedes, das ihm vor Augen kommt, beurteilt. Die stärkste Beachtung verlangten und fanden die besonders großen und inhaltreichen Gemälde, deren Sinn eben lediglich die öffentliche Wirkung und Beurteilung war. Ansätze dazu schon im achtzehnten Jahrhundert, durch die Ausstellungen der Akademien hervorgerufen; nunmehr kam diese Bildart zu voller Entwicklung und großer Bedeutung. Eine solche Leinwand wurde zunächst auf Ausstellungen gezeigt, Verwendung konnte sie nur in einem Museum finden, als in einer weiträumigen Bilder-Bewahranstalt.

Den Inhalt solcher Riesengemälde wählten die Künstler damals aus der Geschichte — das ältere neunzehnte Jahrhundert war ja das klassische Zeitalter rückwärts gewandter Weltbetrachtung, der großen Geschichtsschreiber, des historischen Romans und der historischen Oper. Die schauende Menge war im Sehen künstlerischer Form wenig geschult, um so mehr aber beschäftigte sie sich mit dem geschichtlichen Gehalt solcher Bilder, mit der Bedeutung des dargestellten Ereignisses; und so kam es bald dahin, daß die Wahl und Aufmachung des Vorgangs für die Beurteilung des Gemäldes und den Ruhm des Künstlers entscheidend wurde. Wichtige und erschütternde Ereignisse mußten es sein; um 1848 der Todesmut der Vorkämpfer in Staat, Kirche und Wissenschaft: Egmont, Hus, Galilei; in der Gründerzeit prunkvolles Schauspiel. In Frankreich neigte man etwas mehr zu Darstellungen, in denen schöne Frauen vorkommen, in Spanien sah man gern Blut fließen.

Diese Geschichtsmalerei galt als das vornehmste Fach; seine gefeierten Vertreter wurden Direktoren der Akademien und hatten den größten Einfluß auf das öffentliche Kunstleben. Wer ein solches mit Beifall begrüßtes Historienbild malte, wurde berühmt, und wenn er es auch nicht gleich in einem Museum unterbrachte, so nützte ihm der Ruhm doch beim Verkauf kleinerer Werke, zur Erringung von Aufträgen und Stellungen. Die Meinung der Menge formte sich in der gedruckten Besprechung, und umgekehrt wirkte die Zeitung auf das allgemeine Urteil. Weil das Geschichtsbild den reichsten und bedeutsamsten Inhalt hatte, waren die Würdigungen am ausführlichsten, gaben ihm das größte Gewicht.

Wenn Lessing, gleich den anderen Geschichtsmalern, den Gegenstand seiner großen Museumsgemälde selbst wählte, so ergab sich dies eben daraus, daß solche Bilder nicht als Ausdruck oder Verherrlichung einer bestimmten Lebensform an bestimmter Stelle entstanden, sondern gleichsam ohne Bauherrn, für die breite Öffentlichkeit. Auch wenn große Bilder bestellt wurden, etwa als Wandschmuck für ein Staatsgebäude, dann mußte der Gegenstand gesucht und lange überlegt werden, meist in Kommissionen: es bestand auch dafür nicht mehr die feste Überlieferung wie in früheren Zeiten. Die berühmteren Künstler machten übrigens in solchen Fällen selbst ihre Vorschläge für den Inhalt und arbeiteten ihn dann bis ins einzelne genau aus.

Die Befreiung des Künstlers von der früheren Gebundenheit an wenige gleichartige Aufgaben bringt es also mit sich, daß ihm nun auch die Wahl oder Erfindung des Stoffes als wesentlicher Teil seiner Leistung erscheint: er fühlt sich verantwortlich für das Ganze, vom Gegenstand bis zur Form. Das war früher nicht immer so; selbst der strenge Michelangelo malte auf Bestellung eine Leda mit dem Schwan, auch diesen Vorwurf mit der Gewalt seiner Empfindung durchdringend. Dagegen schien es nun etwa den Nazarenern Pflicht, aus ihren Werkstätten nichts hervorgehen zu lassen, was ihrer christlich-künstlerischen Sendung widersprechen könnte; Liebermann hätte wohl kaum einen Auftrag für ein preußisch-militärisches Staatsbild angenommen, wenn er darum ersucht worden wäre. Wo der Maler den Stoff selbst wählt, gibt er ihn um so mehr als Bekenntnis seiner persönlichen Stellung zu Welt und Leben, Kirche und Geschichte. Lessings große Historienbilder wurden als

protestantisch betrachtet, angefeindet und gefeiert; als sein „Hus vor dem Konzil" für die Frankfurter Sammlung gekauft war, gab es dort einen Sturm im Museumsrat und eine Sezession der Nazarener; umgekehrt wurde in Cöln Hausmanns „Galilei vor dem Konzil" durch Steinles Gegnerschaft als antikatholisch abgelehnt und dem hochbegabten Maler dadurch dauernd die Ausübung seiner Kunst verleidet.

Daß die Bewertung des Inhalts, und seine Wahl durch den Künstler, auf allgemeinen Voraussetzungen beruht, wird besonders deutlich durch einen Vergleich mit der Musik, soweit sie für menschliche Stimme geschrieben ist, also mit untergelegtem Text.

Die alte Oper arbeitet mit gleichartigen Formeln, der Tenor liebt den Sopran, und so fort, die Arie spielt mit den Worten derart, daß ihr Satzgefüge völlig zerrissen wird; im Oratorium ergießt sich der Strom der Musik über formelhafte Worte wie Gloria oder Kyrie eleison: wie üppiges Rosengezweig eine alte Mauer verdeckt, daß ihr Sinn nur im Ganzen erkennbar bleibt, so überrankt die künstlerische Erfindung den gewohnten festen Bau des Inhaltes.

Im neunzehnten Jahrhundert aber fühlen sich auch die Musiker für den Inhalt ihrer großen Schöpfungen mit verantwortlich. Beethoven hätte mehr Opern geschrieben, wenn er einen geeigneten Dichter gefunden hätte. Brahms hat sich den Text für sein Requiem selbst zusammengestellt. Wagners Dichtungen sind das bedeutendste Beispiel dieser Selbständigkeit des Musikers auch in der Gestaltung des Stoffes.

Es ist derselbe treibende Grundzug wie in der Malerei: der Künstler will nicht nur das alte Gemäuer formelhaft überlieferter Gedanken mit neuer Zier umspielen, sondern von unten auf neu bauen, weil das ganze Gebäude entwertet ist. Und er spricht zum Volk – auch dies bei Wagner am schärfsten bewußt und ausgesprochen.

Nun besteht in der Wahl des Gegenstandes eine Wechselwirkung: der Künstler sucht ihn für die Öffentlichkeit aus, will damit auf seine Zeit wirken; zugleich aber steht er im Banne dieser Zeit, wählt in ihrem Geiste. Das gilt für alle Kunstarten, und so kann man etwa bei Wagners Dichtungen deutlich den Zusammenhang mit den allgemeinen geistigen Strömungen sehen.

Den Ring des Nibelungen dichtete er in der Zeit, da man Edda und Nibelungenlied mit heiliger Inbrunst verehrte, da es ganze Philologenschulen für die Erklärung dieses Liedes gab, da man es in prächtigen Drucken herausbrachte, mit Holzschnitten der angesehensten Künstler – an die manche Bühnenbilder Wagners erinnern – und da man der Münchener Residenz einen stattlichen Flügel anfügte, dessen Erdgeschoß nichts enthält als Schnorrs Nibelungenfresken. Beim Tannhäuser erinnern wir uns der Wartburg-Romantik die sich seit 1847 zur langwährenden Herstellung verdichtete; 1843–45 schrieb Wagner seinen „Sängerkrieg", 1844–46 arbeitete Schwind an dem großen Gemälde gleichen Gegenstandes für die Frankfurter Galerie. Bei den Meistersingern denken wir an die altmeisterlichen Bilder eines Leys, 1857 entstand dessen Bild in unserer Sammlung, Albrecht Dürer malt den Erasmus am Pulte des Antwerpener Stadtschreibers; wir erinnern uns der allgemeinen Bewunderung für die alte deutsche Kunst, der Dürer-Denkmäler und der Begründung des Germanischen Museums in Nürnberg, 1852; der erste Entwurf der Meistersinger entstand 1845, die Niederschrift 1861/62.

Ist es den Künstlern aller Fächer im neunzehnten Jahrhundert gemeinsam, daß sie den Vorwurf ihrer Werke möglichst selbst wählen, und daß sie dabei von Strömungen ihrer Zeit getragen werden, so ist es natürlich für ihren geistigen und seelischen Rang bezeichnend, welcher von den vielerlei gleichzeitigen Strömungen sie sich anvertrauen, und außerdem empfindet man darin ganz deutlich, ob sie aus innerem Zwang schaffen oder ob sie nur an den äußeren Erfolg denken: ob sie echte Künstler sind oder nicht. Weil die Maler nunmehr für den Gegenstand verantwortlich sind, so ist auch dieser schon – anders als zumeist in den früheren Jahrhunderten – ein Prüfstein für ihr Künstlertum. In den seltenen Fällen, wo der Vorwurf bestellt ist, modeln ihn die echten Meister so, daß er vollständig in ihrer künstlerischen Form aufgeht; wählen sie ihn aber selbst, so entspricht bereits diese Wahl ihrem Formsinn; häufig sogar entsteht die Bildform schon vorher in ihrer Vorstellung, und der Gegenstand ergibt sich ihnen erst im Lauf der Durcharbeitung.

Es ist nicht entscheidend für den künstlerischen Wert, ob uns der Stoff angenehm oder nicht angenehm ist, nur unkünstlerische Menschen urteilen so; im Anfang des Jahrhunderts spotteten aufgeklärte Geister über die christgläubigen

Bilder der Nazarener, und seit den siebziger Jahren empörte sich die vornehme Welt über die „Armeleut-Malerei" Liebermanns. Es kommt vielmehr darauf an, ob der geistige Gehalt dem Formwillen entspricht und in ihm aufgeht. In Meyerbeers historischen Opern ist der Inhalt auf den Zeitgeist berechnet, nicht auf die musikalische Form. Anders bei Wagner. Die Gestalten und Vorgänge in seinen Dramen sind zwar auch den damals beliebten Gedankenkreisen entnommen, wie wir vorhin andeuteten, und in theaterhafter Prägung – viele unmusikalische Zuschauer stoßen sich daran, die musikalischen Hörer nehmen es in Kauf, weil sie Wagners Form würdigen – aber von Werk zu Werk stellt sich der Inhalt immer genauer auf seine besondere Art ein, die Handlung streift das Kostümhaft-Geschichtliche mehr und mehr ab, und ihr Verlauf paßt sich in einzigartiger Weise seiner musikalischen Form an: zwischen kurzen dramatischen Vorgängen, die rasch das Bild ändern, stehen lange Teile gleichbleibender Stimmung, wie Sätze einer Symphonie, als Unterlage des Tongebildes; und alles Einzelne ist durchaus als Gefäß für das musikalische Leben erfunden; etwa der dritte Akt des Tristan ist in Anlage, Gliederung und Ausführung des Textes vollkommen die Erfindung eines Musikers, dieses bestimmten Musikers; Isoldens Schlußworte wie eine andeutende Übersetzung der musikalischen Stimmung dieses verschwebenden Finales. Sucht man sich genauer über den Vorgang des Schaffens klar zu werden, so steht man wie vor einem Rätsel: man meint zunächst, daß Wagner schon beim Hinschreiben der Dichtung das ganze musikalische Gebäude mit all seinen Verstrebungen und letzten Einzelheiten im Kopf gehabt haben müsse – und doch ist er tatsächlich oft erst viele Jahre nach Vollendung und Veröffentlichung des Textes an das Komponieren gegangen, wesentliche Züge des Tongewebes sind ihm dann erst eingefallen. Wir führen dies Beispiel aus fremdem Kunstbereich an, weil es ganz besonders scharf und gleichsam greifbar zeigt, wie die hohe künstlerische Begabung schon die Vorarbeit auch auf anderem Gebiete bestimmt: wenn diese Begabung eben so stark ist, daß sie die ganze Geistigkeit beherrscht.

So ist es denn auch bei den großen Malern. Einerlei ob sie bescheidene Gegenstände wählen und erfinden, oder Reihen großer Wandgemälde – es ist nicht denkbar, daß in ihren Werken ein Widerspruch zwischen Gehalt und Form wäre, denn schon die Wahl oder Erfindung des Vorwurfs ist durch

ihren Formwillen, oft unbewußt, bestimmt und bedingt. Die kirchlichen Bildgedanken beim jungen Cornelius, die antikischen bei Feuerbach, die Armeleut-Malerei bei Liebermann: immer entspricht der Inhalt bekannten Strömungen der Zeit, aber immer geht er auf in künstlerischer Form. Bei näherem Zusehen findet man auch, daß dieselben Meister vielleicht in den Jahren jugendlichen Suchens noch unsicher in der Stoffwahl sind – Feuerbach etwa, wie auch Wagner – oder daß sie in der Zeit ermattender Gestaltungskraft ungeeignete Vorwürfe wählen; so Cornelius.

Die Maler der riesigen Gemälde, die wir hier als Museumsbilder bezeichnen, erweisen nun ihren Mangel an künstlerischem Formsinn dadurch, daß die Wahl oder Erfindung des Gegenstandes eben nicht durch Formsinn bestimmt ist; aus dem mannigfachen Bestand des geistigen Gesamtlebens fühlen sie nicht heraus, was gestaltenswert wäre, was einer persönlich gearteten künstlerischen Gestaltungskraft läge, sondern sie wählen den Inhalt, indem sie an seine Wirkung auf die Menge denken, nicht an seine künstlerische Formung; diese bleibt darum auch in der Folge aus. Schon der erste Ansatz ihrer Arbeiten zeigt also, daß sie nicht echte Künstler sind. Sie schaffen nicht aus innerem Zwang, sondern für den äußern Zweck, ihre Bilder sind nicht Kunstwerke im höheren und eigentlichen Sinn.

Wir mußten uns hier gleich zu Anfang unserer Betrachtungen diese Tatsachen recht klar machen, denn sie sind wichtig für das Verstehen des ganzen großen Gebietes. Der Gegenstand kann in der Kunst sehr wichtig sein, er ist es oft gerade bei großen Meistern, Dante, Michelangelo, Rembrandt, Bach; auch im neunzehnten Jahrhundert. Aber der sachlich wertvollste Inhalt bedingt noch nicht den künstlerischen Wert. Wird er nur äußerlich in das Ehrenkleid der Kunst gewandet, so empfinden wir das als unberechtigt und anmaßend, bedauerlich und verletzend.

Die breite Öffentlichkeit zu Lessings Zeiten dachte anders. Wir haben vorhin die Beschreibung aus dem Galerie-Verzeichnis angeführt, da sie zweifellos treffender ist als sie uns in diesem Falle gelingen würde; und so sei uns nun auch noch – zum letzten Male – eine andere Anführung gestattet: Stimmen aus der damaligen Presse; sie zeigen deutlich und unmittelbar, auf welche Art der Betrachtung ein solches Bild rechnete.

Im London Court Journal heißt es: „Niemand, der Interesse an den großen Taten der Geschichte hat, sollte versäumen, es zu sehen und zu studieren."

Thaddäus Lau in der Elberfelder Zeitung: „Dieses Stück Leinwand ist verkörperte Geschichte . . . der Epigone des neunzehnten Jahrhunderts ist in das fünfzehnte Jahrhundert zurückversetzt . . . in die Epoche des tragischen Kampfes, wo der Geist der hereinbrechenden neuen Zeit mit den ausgelebten Formen der Vergangenheit auf Leben und Tod ringt . . . Es klingt durch die dunkle Nacht der starren Orthodoxie dieser Römlinge, deren Prälaten, Richter, Ritter, wie ein Hahnenschrei bei dem künftig mit Luther aufdämmernden Morgengrauen des Tages, des Geistes der Neuzeit."

National-Zeitung: „Der Augenblick der Situation . . . deutet in seiner Gegenwärtigkeit Vergangenes und Zukünftiges an: er enthält den geistigen Höhepunkt der Tatsachen und die reichste Summe ihrer Beziehungen."

L. P. in der Spenerschen Zeitung: „Schon mit der Wahl seiner Gegenstände weiß er die Sympathie der Beschauer zu erwecken. Nie verhält er sich den Stoffen gegenüber gleichgültig, noch läßt er sich in bezug auf sie von bloß künstlerischen Rücksichten bestimmen, sondern das menschlich geschichtliche Interesse, das sie auszuüben fähig sind, ist für ihn entscheidend."

Dies sind nur wenige Proben aus den langatmigen Besprechungen. Hier und da finden sich auch dürftige Hinweise darauf, daß es sich um ein komponiertes und in Öl gemaltes Bild handelt, aber die Hauptsache bleibt immer die Erschütterung durch den Inhalt. Auch bei alten Bildern sah man meist nur den Gegenstand. New-York Tribune vergleicht Lessings Hus mit dem berühmtesten Altargemälde der hohen Renaissance:

„Das Auge ist fortwährend zu Hus, dem Schwerpunkte des Ganzen, hingezogen und dort erfrischt und getröstet; in ähnlicher Weise wie in Raffaels Transfiguration, wo die heitere Verklärtheit Christi das Auge unaufhörlich von den Schreckensszenen des Vordergrundes an sich zieht. Auch darin besitzt es den Charakter klassischer Werke, daß es ebenso vollendet in der Komposition, wie meisterhaft in der Durchführung und der einfachen Harmonie seiner Gesamtwirkung ist."

Den ersten dieser beiden Sätze mögen wir, mit Vorbehalt, gelten lassen; der zweite aber zeigt uns, daß der Schreiber nicht die leiseste Ahnung davon hatte, welch unerhörter Reichtum der Form in Raffaels Bild lebt: Raumbildung, Flächenordnung, Linienverknüpfung — überall die Erfahrung von Jahrhunderten, der Wille zur Fortbildung der künstlerischen Mittel, ein Leben der Form so quellend und mächtig, daß es den geistigen Gehalt eher übertönt als ausdrückt.

Aber wir brauchen vor Lessings Gemälde nicht an Raffael zu denken. Es gab auch in Deutschland damals Künstler, deren Bildgedanken von vornherein durch ihren Formsinn bestimmt waren und daher zu künstlerischer Form sich gestalteten, in Linien, Flächen, Farben. Lessing hat sein Gemälde gewiß sorgfältig gebaut, aber in dem Sinne, wie man auf der Bühne ein Bild stellt. Die Ordnung der Gestalten, ihre Verteilung von rechts nach links, von vorn nach rückwärts, unten und oben, ihr Abstand voneinander, all das ist wohlüberlegt, wie von einem erfahrenen Theatermann, nicht aber in der Sprache des Zeichners, des Malers gedacht und ausgestaltet; wie anders dann der Aufbau ausfällt, das werden wir später bei einem Wandgemälde von Cornelius sehen. Und so denn auch das Einzelne, die Bewegungen, die Gewänder: überall sorgfältige Arbeit von Jahren, aber nirgends eigenes Leben und Zusammenklingen von Linien, Flächen, Massen, Farben, sondern immer gleichsam ein Abmalen von Bühnengestalten, jede in bezeichnender Tracht, in Haltung, Handbewegung, Gesichtsausdruck ihre wohlbestimmte Rolle spielend.

Nun können wir sehr wohl die Arbeit und Erfahrung würdigen, deren Ergebnis wir hier vor uns sehen; wir verstehen, welche Bedeutung ein solches Gemälde im damaligen Geistesleben Deutschlands hatte, als anschauliche Belebung freisinniger Gedanken und Strebungen, und wir zollen ihm die Achtung, die einer so bedeutenden Urkunde unserer geistig-politischen Vergangenheit gebührt. Aber doch nicht mit aller Seelenruhe. Denn es gab eben damals auch Maler, die aus innerem Zwang künstlerische Werte schufen, in der reinen Sprache der Kunst, und deren Schaffen reichere und köstlichere Blüten getragen hätte, wenn ihm solche Theaterbilder nicht den Boden verengt und verkümmert hätten. Gerade diese anspruchsvollen Geschichtsgemälde, die als Gipfel der Malerei bewundert wurden, verführten die Menge zu einer Art von Betrachtung und Beurteilung — wir vernahmen sie aus jenen Zeitungsstimmen —, die an rein künstlerischer Form vorüberging, wahre Kunstwerke übersehen ließ und hochbegabten Malern aufs äußerste erschwerte, sich durchzusetzen, ja nur ihr Leben zu fristen. Wenn wir etwa die Briefe eines so durch und durch künstlerischen Menschen wie Feuerbach lesen, dann sind wir erschüttert durch den hoffnungslosen Unverstand der deutschen Künstlerschaft für seine

Form, durch das immer neue Herabziehen seiner Schaffensfreude zu verzweifelnder Bitterkeit. Die Gewöhnung an das Sehen solcher Theaterbilder weltgeschichtlichen Inhalts war die Ursache, daß man Feuerbachs Gemälde langweilig fand, und gerade Lessing, hochberühmter Museumsdirektor in Karlsruhe, war es, der dem jungen Badener Künstler im Wege stand; wenn dessen Werke heute der Stolz des Karlsruher Museums sind, so ist das wohl eine geschichtliche Gerechtigkeit, aber kein Ausgleich dafür, daß ihm zu Lebzeiten die Zustimmung der Künstler fehlte, daß ihm jede Ausstellung neuen Ärger brachte. Heute werden junge Begabungen, gerade wenn ihre Form dem Gewohnten widerspricht, durch Ausstellungen in Sondergruppen, durch Kunsthändler, durch Zeitungen und Zeitschriften, durch vorwärts drängende Museumsleiter vielfach gefördert; damals war es anders, der Weg zur Öffentlichkeit ging durch Ausstellungen und Museen, die beide von Künstlern beherrscht wurden, mit den Historienmalern an der Spitze; daß sie Theaterbilder ohne künstlerische Form gemalt haben, werfen wir ihnen nicht vor, jede Pflanze wächst so wie sie muß, und findet sie günstigen Boden, dann wird sie groß; aber wenn sie edleren Blumen Wurzelreich und Licht nimmt, so können wir das nicht vergessen.

Wir werfen noch rasch einen Blick auf andere Museumsbilder.

Karl von PILOTY, fast zwanzig Jahre jünger als Lessing, aber nur wenig ihn überlebend, löste ihn im Ruhm ab. Er schließt sich noch enger an das Vorbild der französischen Geschichtsmalerei an, war Schüler Delaroches, des Hauptes dieser Richtung. Er brachte von Paris eine für jene Zeit glanzvolle Farbe mit, so daß er in Deutschland von seinem ersten Auftreten an, in den fünfziger Jahren, hoch bewundert wurde. Als Direktor der Münchener Akademie übte er nachhaltigen Einfluß aus. Seine Bilder sind in schlimmerem Sinne theaterhaft als bei Lessing, nicht nur in der Art der Anordnung, sondern mehr noch in der Veräußerlichung des Empfindens. Das sehen wir an seinem letzten Werke, 1886 auf telegraphisches Eingreifen des damaligen Prinzen Wilhelm für die Nationalgalerie erworben, dem Hus gegenüber hängend, fünf Zentimeter breiter: DER STERBENDE ALEXANDER (Abbildung 3).

Dort ein lebendes Bild von inniger Stimmung, etwa wie aus einem Reformations-Volksstück, hier große Oper, in glänzender Ausstattung. Letzter Akt, die großen Arien sind gesungen, Finale, der Chor kommt herein. Hochaufgerichtet steht die Diva da, in kleidsamer Crêpe-de-Chine-Robe von gemäßigt antikem Schnitt, die Hand des Sterbenden berührend, aber den Blick gesenkt vor den herankommenden Männern; man sieht, daß sie die Operngläser aus Parkett und Rängen auf sich gerichtet fühlt. Vor ihr zwei Statistinnen, die sich an einem königlich-antikischen Eiskühler-Aufbau zu schaffen machen, mit der eigentümlichen Unsachlichkeit der Bewegungen, wie man sie etwa beim Einschenken von Getränken auf der Bühne sieht. Sie eilen sich nicht, obwohl der große König stirbt, denn sie haben noch vielleicht hundert Takte zu verharren, inzwischen blickt die eine – anders als die Diva – zu den Männern hinüber. Diese stehen genau da wie ein Theaterchor, in dichter Masse hereindrängend, bis zu einer schrägen Linie, die auf der Probe festgelegt ist, vorn die Stimmführer in eingeübten Stellungen, schräg rückwärts blickend, aber in der bekannten Opernhaltung, die noch ein Blinzeln zum Dirigenten erlaubt. Der eine trägt den Arm in der Binde, der andere senkt die lorbeerbekränzte Lanze, einer küßt die Hand des Sterbenden: Blut, Sieg, Königstreue. Alle in reicher Rüstung; Prinz Wilhelm wünschte damals auch den Ankauf der Waffen, nach denen Piloty gemalt hatte. Es war die Zeit der Meininger mit ihrer bis ins kleinste getreuen Ausstattung. Außer den Kostümen ist der Fundus auch sonst sehr reich: Teppiche, Vorhänge, Marmor, Bronze; beim Eiskühler frischgepflückte Zitronen, für die Limonade des sterbenden Helden.

Gewiß beherrschte der berühmte Akademie-Direktor auch sein Handwerk, in dem er vielen ein guter Lehrer gewesen ist. Die Anordnung ist verwickelter als bei Lessing, in sich kreuzenden Achsen, das Aufsteigen des Bühnenbodens geschickter durchgeführt, starke Gegensätze von Hell und Dunkel gliedern die Massen, nach rückwärts verdämmernd; das vollste Licht hat die hehre Diva. Die Einzelheiten sind mit viel Können nach dem Modell gemalt; jedermann mag sein Auge auf dem Bilde herumwandern lassen und sich daran freuen, wie das Metall blinkt, das Bodenmosaik schimmert.

Aber all dies handwerkliche Können steht durchaus im Dienste des Grundgedankens, der Vorführung eines geschichtlichen Augenblicks in der Art der

Bühne. Nicht von Linie oder Fläche, Farbe oder Licht geht die Erfindung aus, sondern vom Durchsuchen der Weltgeschichte nach einem packenden und bühnenwirksamen, der Menge geläufigen Stoff. Schwind sagte einst zu Piloty: „Was für einen Unglücksfall werden Sie heuer malen?"

Der Besucher der National-Galerie kann sich nun den Eindruck von der Historienmalerei, den er vor diesen beiden Bildern gewonnen hat, nach Wunsch erweitern. Von Eduard BENDEMANN, Direktor der Düsseldorfer Akademie, etwas älter als Piloty, das Riesenbild WEGFÜHRUNG DER JUDEN IN DIE BABYLONISCHE GEFANGENSCHAFT, 1872 gemalt: Jeremias, seinen Schüler Baruch zur Seite, verwünscht von seinen Landsleuten; König Zedekias, blind, mit dem Stock den Weg suchend; Priester mit der Bundeslade; Nebukadnezar auf dem Zweigespann, sein Heer mit Beute beladen; im Hintergrunde rauchen die Trümmer des Tempels. Die Anordnung ist hier nicht so bühnenhaft wie bei Piloty, und der Vortrag weniger geschickt. Die Grundlage dieser Art von Historienmalerei ist etwa die Weise Wilhelms von KAULBACH, der vor Piloty Direktor der Münchener Akademie war. Sein Hauptwerk kann man sehen, wenn man von der Nationalgalerie in das mächtige Treppenhaus des „Neuen Museums" hinübergeht: die ganze Weltgeschichte in riesigen Wandgemälden, im Auftrage des Königs 1847 bis 1863 entstanden; und zwar die Weltgeschichte einschließlich der göttlichen Lenkung, daher die Gestalten innerhalb der Bilder in zwei Stockwerken — etwa wie im Schlußtableau des zweiten Aktes von Wagners Walküre, geschrieben 1852, wo oben der Göttervater Wotan gegenüber Brünhilde schicksalsschwere Entscheidung trifft, während unten Sieglinde, die sterbliche, umherirrt. Für das Handwerk hatte Kaulbach nicht entfernt die Bedeutung wie Piloty, und es fehlte ihm leider auch der Ernst in der Auffassung des Inhalts, der uns bei Lessing Achtung auferlegt.

Dann die größte Leinwand in der National-Galerie: KATHARINA CORNARO von Hans MAKART, dem jüngsten dieser Fürsten der Historienmalerei, Schüler Pilotys. Verglichen wir Lessings und Pilotys Bilder mit Volksstück und großer Oper, so könnten wir hier von einem Kostümfest sprechen. Nicht mehr ein bedeutsamer Vorgang, sondern eine bekannte Gestalt aus der Geschichte, lediglich als Losung zu einer Maskerade. Die Riesen-

fläche gedrängt voll Menschen und Gerät, und vor allem wahre Orgien von Rot. Makart und seine Bewunderer glaubten, damit sei die Farbenpracht der großen Venezianer wieder erreicht. Wer die feine Bildordnung jener Meister kennt, die köstliche Weisheit ihrer Farbenverteilung, der ist fassungslos ob solcher Verwechslung. Da der Eindruck nicht auf der künstlerischen Verwendung der Farben beruhte, sondern auf ihrem physischen Glanz, so hat er durch das Nachdunkeln stark verloren, und leblose Dunkelheiten durchlöchern die Fläche. Die Zeichnung fällt sozusagen ganz aus, und mit ihr die Ordnung der Massen, wie wir sie doch bei Piloty fanden. Erfreulich ist Makart dagegen in flüchtigen Farbenskizzen: üppig schimmernder Reichtum, freieste Pinselführung – ohne die Unzulänglichkeiten, die in den großen Gemälden stören. Leider enthält unsere Sammlung nichts derart.

Wieder wird hier die Bahn Feuerbachs gekreuzt: Makart, von den Wienern und namentlich den Wienerinnen hingebend verehrt, König der Kostümfeste, stand dem endlich an eine Akademie berufenen Feuerbach im Lichte, so daß der feinnervige Künstler das Feld räumte, in tiefer Verletzung, von der er sich nicht mehr erholte.

Wir haben einige Hauptstufen der Historienmalerei betrachtet, von der Epoche ernsthafter geschichtlicher Bildung bis zu den Gründerjahren mit ihrem oberflächlichen Prunk – nun gälte es noch allerhand Verzweigungen zu sehen.

Es gibt kleinere Ausgaben. Carl BECKER, Akademie-Präsident in Berlin, malte Kostümbilder meist venezianischen Titels, ohne die Üppigkeit Makarts. Sonst hielt man sich in Berlin mehr an die preußische Geschichte, besonders die militärische. Eine ganze Reihe von Schlachtenbildern, für die National-Galerie bestellt, hängt jetzt im Zeughause, und dort in der Ruhmeshalle findet man eine geschlossene Folge gemalter Staatsaktionen. Diese preußischen Historiengemälde sind also im Auftrag entstanden, mit vorgeschriebenem und in der Ausführung überwachtem Inhalt, er ist nicht vom Künstler selbst mit Berechnung auf die Zeitströmung aus der Weltgeschichte ausgewählt. Anton v. WERNER, einflußreicher Akademie-Direktor, war der Herrscher

auf diesem Gebiete, nüchtern, sachlich, fleißig. Schwung und Streben nach neuer Form ließ er an sich nicht heran, aber auch nicht an die Staatskrippe; die Hemmung des Jugendlichen, Neuen durch die malenden Würdenträger machte sich in seiner Person ganz besonders scharf geltend.

Der Inhalt des großen Museumsgemäldes geht zuweilen von der Weltgeschichte in das Sinnbild über; hochberühmt waren SPANGENBERGS ZUG DES TODES, HENNEBERGS JAGD NACH DEM GLÜCK.

Aber es gibt auch Übergänge von dem äußerlichen Aufbauen eines Bühnenbildes zu innerlichem Durchempfinden des Vorgangs. Die beiden großen Museumsgemälde von Eduard v. GEBHARDT, ABENDMAHL und HIMMELFAHRT, ergreifen uns durch die echte religiöse Wärme, die vom Herzen kommt und zum Herzen spricht. Wohl geht auch hier die Erfindung ausschließlich vom Inhalt aus, und die Durchführung ist Durchführung des Inhalts; aber die Anordnung ist nicht theaterhaft, die einzelnen Gestalten wirken wohl wie Modelle, aber keineswegs wie Schauspieler; der hohe und reine Ernst des Künstlers spricht aus den Köpfen. In dem Abendmahl, vielleicht seinem glücklichsten Werk, 1870 gemalt, zwei Jahre vor Makarts riesigem Kostümbild, kommt auch eine Einheit der Form zustande, eine Ordnung der Flächen und – bei guter Beleuchtung – eine edle Glut der Farbe, die ihn nicht nur als Menschen, sondern auch als Handwerker weit abrückt von jenen einst hoch bewunderten und einflußreichen Geschichtsmalern, deren Riesenbilder uns heute nur noch als Zeugnisse der Zeitströmungen erscheinen, der allgemeinen Bewertung des Inhalts und der Beeinträchtigung echter Künstler.

Das Salonbild

Haben wir keine Kunst, so haben wir wenigsten ein Künstchen! Gott ist auch im kleinsten groß . . . Ein Historchen, wie erfreut es zuweilen das Herz des Biedermannes! Dann die lieben Genrebildchen! . . . Wir geben dieses Jahr ein Vereinsblatt heraus: „Des Kriegers Heimkehr", und unsere Enkel sollen sich daran bilden und erfreuen. So spricht der Direktor des deutschen Kunstvereins und trinkt sein Glas Bier aus.

Feuerbach

Oswald Achenbach, Der Marktplatz in Amalfi

(Abbildung 4)

Es ist nicht das Italien Dantes und Giottos, das Land strenger Größe und stiller Erhabenheit, nicht das Volk Michelangelos, Quell gewaltigster Geste, nicht die Landschaft, die Goethe liebte und von seinem sizilischen Begleiter Kniep „in reinlichen Linien" zeichnen ließ, nicht die stolze geologische Ruine, deren Felsengezack die klassischen Landschafter begeisterte, nicht das Land klaren Baumwuchses und glühender Farbe, das Böcklin malte und in heidnischen Fabelwesen verkörperte, nicht in Natur und Menschenwerk der edle Rhythmus, wie Marées ihn verstand. Sondern es ist das Italien, wie es der wohlhabende deutsche Bürger auf der Ferienreise sah. Köstlich, eine solche Erinnerung an der Wand zu haben, so wahr, und so gut gemalt! Und wenn dann die Freunde zur Gesellschaft kamen: „Amalfi, ach natürlich, das ist doch der Marktplatz, gewiß, da war ich noch im vorigen Jahr mit meiner Frau und ältesten Tochter, Schmitzens waren auch da, wir wohnten alle im Hotel de Cappuccini, da ist es doch zu reizend, nur hatten wir leider

schlechtes Wetter" – hier strahlen alle Farben in der Sonne, und solche Bilder haben manchem deutschen Hochzeitspaar schwere Enttäuschung gebracht, das zum Apriltermin heiratete und nun immer nasse Füße hatte. Vorn sieht man die großen Pflasterplatten, die beim Ferienwetter dem Fremden das Leben so schwer machen, weil er keine Zeit hat, den Regen abzuwarten wie der Einheimische. Und was erblickt man nicht sonst noch alles: die Kathedrale Sant' Andrea mit der Vorhalle und dem Glockenturm, die Treppe mit der Heiligenstatue, alles aus verschiedenen Zeiten, Nahrung für die kunstgeschichtliche Bildung, der Glockenturm 1276 erbaut, er stand also gerade 600 Jahre, als das Bild gemalt wurde, 1876; alles aus verschiedenem Baustoff und mannigfach verwittert; reizend zu sehen, wie das wiedergegeben ist. Dahinter der verfallene Turm der Königin Johanna – Appell an die geschichtlichen Kenntnisse – auf steilem Felsen; um solche Felsen ist man von Salerno her mit dem Wagen herumgefahren, denn es geht ja noch keine Eisenbahn nach Amalfi, und darum kann man besonders stolz sein, wenn man dagewesen ist. Und nun das Volksleben – wie anders als in Düsseldorf! Allenfalls bei einem Fest im Malkasten konnte man solches Treiben sehen. Was tut sich nicht alles auf diesem Platz! Da stehen und schreiten sie auf der Kirchentreppe und in der Vorhalle, Priester und Gläubige; andere sitzen im Schatten auf den Steinen oder haben sich ein Zeltdach aufgespannt, breiten ihre Sachen aus, handeln, arbeiten, schwätzen; Mais liegt in großen gelben Haufen auf dem Pflaster, das meiste davon ist schon verkauft, die Reste werden zusammengekehrt – ja, in der Reinlichkeit sind wir ihnen doch über! und gar die Makkaroni, wie sie unter Gottes bazillenreichem Himmel gemacht werden, nein, wenn man das gesehen hat, kann man sie doch eigentlich gar nicht essen! Am Fuß der Kirchentreppe liegt ein Kahn – ist wohl frisch bemalt worden: Anspielung auf das nahe Meer, man braucht nur ein paar Schritte zu gehen, dann liegt das glänzende Blau vor Augen. Daneben sieht man einen Verkaufsstand von Tomaten und Zitronen, rot und blaßgelb, dahinter, links in der Ecke, vermutlich ein Café oder eine Trattoria, darauf scheint das große Leinendach zu weisen und das Gedränge davor, verheißungsvoller Rauch steigt aus dem Schornstein; ja, die italienische Küche, sehr gut, wenn sie bloß nicht alles mit Öl machten! Nach vorn hin

4 *Oswald Achenbach*

Vautier

auf der Rampe wieder ein Fruchtstand, und darunter hat ein Korbflechter gearbeitet, er ist nur eben nicht da, ein Junge hat sich in den kühlen Schatten gelegt, das ist zwar nicht ganz echt, aber ein Hinweis auf das berühmte dolce far niente. Und dann das allerberühmteste, die Wäsche! Auf den flachen Dächern hängt sie in dichten Farbenreihen, sogar aus dem Fenster des Palazzo ganz links; solcher Renaissancebau wäre bei uns mindestens eine Kunstgewerbeschule, und in Preußen darf nicht einmal aus einer Kaserne ein Kleidungsstück heraushängen.

Zoll für Zoll kann man dies Bild durchwandern und wird immer Neues finden, immer andere Erinnerung an eigene Reiseeindrücke, die man mit Vergnügen wiedererkennt. Das helle Haus rechts neben dem Dom, wie echt, die geschlossenen grünen Läden an dem Balkon, auf dem die Töpfe mit Gewürz stehen, für die Tomaten-Sauce bestimmt; und unten baumeln die Knoblauch-Zöpfe. Oder das Haus des Mas' Aniello, an der rechten Bildecke, wie merkwürdig ist das gebaut, so ganz anders als die Schablonen-Architektur daheim, wie eigen sitzen die Fenster, dazu die steile Treppe, das Grün darüber, das rote Gewürz, diavoletti, neben dem Fenster, der Vorbau unten, wie malerisch der ungepflegte und unten verräucherte Bewurf. Wieviel Geschlechter mögen darin schon gehaust haben! Überhaupt der alte, vielformige und bunte Rahmen, durch den das farbige laute Leben der Gegenwart strömt, gewiß nicht viel anders als in früheren Zeiten, die unbekümmert um die Gesamtwirkung daran gebaut haben — und wenn wir uns in Deutschland die besten Baumeister holen, dann werden die Plätze doch immer ein bißchen langweilig.

So bewegt sich der Sinn des Betrachters zwischen dem deutschen Salon und der Erinnerung an Italien hin und her, sein Auge wandert von dem leuchtenden Himmel zu den schattigen Pflastersteinen, von dem romanisch-sarazenisch-gotischen Quader-Marmor-Ziegelturm zu der Wäsche und den Tomaten, seine Phantasie von der Königin Johanna zu den Marktfrauen, er hört wohl gar die Glocken hell bimmeln und den Verkäufer in melodischem Tonfall seine Ware anpreisen.

Geliebtes Italien! — und trefflicher Maler! denn dies alles ist nun mit großem Geschick ins Bild gebracht. Der Vortrag ist geschmeidig und sauber; freilich geht die Ausführung nicht so bis ins einzelne, wie es auf den ersten

Blick scheint; und wenn man, durch die Anlage des Bildes verleitet, ganz genau zusehen will, dann kommt man doch immer vor eine gewisse Unbestimmtheit, am meisten bei den größeren Gestalten vorn, die sich im Vergleich zu dem übrigen wie unvollendet ausnehmen. Aber dadurch wollte der Maler wohl dem Ganzen die Einheit des Eindrucks wahren. Jedenfalls ist die Gesamtwirkung, trotz der fast unerschöpflichen Fülle des einzelnen, doch zusammengehalten. Das Bauwerk ist klug gestellt, ohne daß man das als künstlich empfindet, die vielen Figürchen sind mit erfahrener Überlegung verteilt, und auch da merkt man die Regie nicht gleich. Der mächtige Schatten vorn gliedert und beruhigt; die dunkle Bogenreihe in der Mitte, getragen von der lichtesten Fläche, und die feste Senkrechte des hellfarbigen Glockenturms sind der Cantus firmus zu all dem Geklimper der schiefen und krummen Linien und Flächen, der zahllosen kleinen Form. Und die ebenso zahllosen Farbstückchen werden doch beherrscht durch die großen, chromatisch zueinander gestimmten Flächen der beleuchteten Baugruppe, der sich der helle Fels und der strahlende Himmel anschließen.

Alles in allem: ein solches Bild kam den Neigungen des deutschen Bürgers vollkommen entgegen, und wir verstehen den Ruhm des Malers. Die ganze Bildgattung dieser Salongemälde ruht auf den gleichen Voraussetzungen wie das Museumsbild: Erfindung, Überlegung, Sorgsamkeit dienen durchaus dem Inhalt; und dieser rechnet bei dem Historiengemälde auf die kühle Feierlichkeit der Museumssäle und auf das Verständnis einer möglichst großen Zahl von Besuchern, deren gemeinsame Vorstellungen aus Schulbildung, politischen Strömungen und Theaterbesuchen eigentümlich gemischt waren; das Salonbild war auf die Stimmung und die Liebhabereien im Hause des reichen Bürgers eingestellt.

Zu Beginn des Jahrhunderts freilich war Deutschland im ganzen noch recht arm, die Lebensumstände kärglich; der Künstler fand hier bei weitem nicht den breiten Boden wie etwa in Frankreich. Die kleinen Bilder deutscher Maler aus der sogenannten Biedermeierzeit erfreuen uns durch ihre Sachlichkeit; das bescheidene, aber liebevoll gepflegte Handwerk gibt ihnen häufig einen dauernden Wert auch über den ansprechenden Inhalt hinaus.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurde dann allmählich die Lebenshaltung des deutschen Bürgers anspruchsvoll genug, um größere Gemälde in schweren Goldrahmen zu brauchen, namentlich im Industriegebiet des Westens und in den großen Handelsstädten. Man kaufte auf Reisen, in Paris, in Italien, deutsche Bilder in München; die Rheinländer und Westfalen hatten Düsseldorf nahe, es lieferte in die Stadthäuser und Villen Legionen von Gemälden, gut gearbeitet, gefällig, ohne Leidenschaft in Form oder Gehalt, so recht, was man im Salon haben wollte: stattlich und jedem Besucher zusagend, nicht erregend für Auge oder Sinn, ein dauerndes Stück im wohlbegründeten Hause, und dabei eine gute Geldanlage. In diesem letzten Punkt fühlte sich der Käufer um so sicherer, je allgemeiner und fester der Ruhm eines Malers war; wenn daher ein Künstler zu solcher Geltung kam, erfreute er sich fürstlicher Einnahmen. Die gefeierten Geschichtsmaler waren herrschgewaltige Direktoren in München, Düsseldorf, Karlsruhe, Berlin, Dresden, Wien; die berühmten Salonmaler in Düsseldorf, dann auch in München und Berlin, waren reiche Leute. Wie bescheiden, unruhig und qualvoll das äußere Leben eines Blechen oder Feuerbach!

Gemälde für den Wohnraum hat es auch in vergangenen Zeiten gegeben, besonders zahlreich da wo bürgerlicher Reichtum blühte. Aber was die Venezianer des sechzehnten Jahrhunderts, die Holländer des siebzehnten, die Franzosen des Rokoko malten, das war im Gegenstand gleichartig, oft formelhaft, nur in Einzelzügen jeweilig neu erfunden, das Wesentliche blieb immer die Form, Farbe und Vortrag. Der Käufer des neunzehnten Jahrhunderts aber wurde durch die Erfindung des Vorgangs gereizt, oft sogar durch die Unterschrift; die berühmten Genrebilder von Knaus in unserer Sammlung heißen „Salomonische Weisheit" und „Wie die Alten sungen"; der Humor in solcher Benennung der Gemälde half nicht wenig zum Erfolg und trug ihren Ruhm weiter.

In den früheren Jahrhunderten hatten sich bestimmte Arten des Inhalts bei den Gemälden für den Wohnraum herausgebildet: Landschaften, Stillleben, Genrestücke; darin wieder Unterarten: heroische Landschaften und sachliche Ansichten; Blumen und Fruchtstücke; Liebespaare, Bauern, Soldaten, Kneipen. All das wird nun aufgenommen, aber in immer neuer Erfindung

gesteigert und bereichert; in den Figurenbildern gibt man lieber statt des Zustandes eine ganze Erzählung, und da man mit dem Theater-Abonnement und der Pensionats-Bildung der Kunstfreunde und Kunstfreundinnen rechnet, so nimmt man auch gern einen Vorgang aus berühmten Dichtungen.

Stilleben sind verhältnismäßig selten, da sie nicht viel erzählen; sie wenden sich dann auch an die Bildung, an den Blumenkenner etwa. Von den Landschaften haben wir ein bezeichnendes Beispiel betrachtet, das an die italienischen Reise-Erinnerungen rührt. Andere geben deutsches Land in romantischer Verklärung oder mit novellistischen Figürchen.

Am beliebtesten waren die Genrebilder. Noch aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts JORDANS VERLOBUNG AUF HELGOLAND, die berühmte MOHRENWÄSCHE von Karl BEGAS, das LESEKABINETT und die WEINPROBE von HASENCLEVER. Auch hier wurde Düsseldorf der Vorort. VAUTIER war der Fürst der Genremaler, liebenswürdig in der Erfindung, tadellos in der Durchführung (TANZSTUNDE, Abbildung 5). Von Düsseldorf kam KNAUS nach Berlin; die herbe Empfindung und edle Farbigkeit seiner Jugendwerke (BILDNISSE WAAGENS und eines EHEPAARES) trat allmählich zurück gegen den literarischen Inhalt und einen Gesamtton, der die Farbe auffog; die Malweise wird reizlos (SALOMONISCHE WEISHEIT, WIE DIE ALTEN SUNGEN). Neben Knaus wirkt in Berlin Fritz WERNER, der am meisten Maler geblieben ist (DIE MARKETENDERIN); farbig besonders fein die früh entstandene Landschaft aus Südfrankreich (ANTIBES). Dann Paul MEYERHEIM (DIE TIERBUDE, DER BÜCHERHÄNDLER), auch im täglichen Leben von unerschöpflicher Witzigkeit, als Maler hochbegabt, von Erfolgen überschüttet, aber allmählich in der künstlerischen Haltung nachlassend. Von der Münchener Genremalerei ist in unserer Sammlung nicht viel vorhanden, sie pflegte natürlich das Oberbayrische, Gamsjager und Wilderer mit den dazugehörigen Madln, zu Wasser und zu Lande, in Glück und Unglück, juchzend und abgestürzt. Wohl das bekannteste dieser Bilder aus dem Gebirge hängt in der National-Galerie, DEFREGGERS SALONTIROLER: unverwüstliche Verbildlichung der Mainlinie. Sein TIROLER LANDSTURM eine Art Kreuzung zwischen dem Historiengemälde und dem Genrestück, zwischen Schulbildung und Ferienreise.

Wir haben uns vorhin bei der Betrachtung der Geschichtsbilder vergegenwärtigt, wie eine ähnliche Wahl der Gegenstände damals auch in den anspruchsvollen Schöpfungen der Musiker zu finden ist, soweit sie auf einen Text geschrieben sind. Aber die Wandbilder etwa aus der deutschen Heldensage, für die man sich um 1840 begeisterte, sind zum größten Teil längst vergessen, weil ihre Form zu schwach ist; in Wagners Werken sind uns dieselben Vorgänge geläufig, weil seine musikalische Form noch heute eine lebendige Kraft ist; ja man urteilt auch über den Inhalt seiner Werke, als seien es gegenwärtige Schöpfungen, obwohl sie doch in den vierziger Jahren gedichtet sind, aus einem Vorstellungskreise heraus, dem man sonst höchstens mit freundlicher Herablassung gegenübertritt. Im gleichen Sinne könnte man die Hausbilder mit der Hausmusik vergleichen. Ein so feiner Musiker wie Schumann komponiert oft Reimereien von einer an sich kaum erträglichen Philistrosität. Aber der musikalische Adel seiner zarten Lieder — die so bürgerlich-wohlanständig sind gegenüber den frivolen Schäfergesängen des Rokoko — hat auch heute noch nichts von seiner inneren Lebendigkeit verloren. Bei jenen Genrebildern jedoch, deren Gegenstände aus der gleichen Welt von Gedanken und Empfindungen stammen, ist die Formung unvollkommen, das Lebendige war zur Zeit ihrer Entstehung nicht die künstlerische Form, sondern der Gedankengehalt, und dies einst Blühende ist längst verdorrt; unser Blick sieht darum hier nur dürres Holz. Der anspruchsvolle oder bürgerlich-sinnige Inhalt besagt an sich eben nichts für oder gegen den Rang eines Kunstwerks, die Form gibt Wert und dauerndes Leben.

In den letzten Jahrzehnten hat sich in der Malerei für den Salon des wohlhabenden Bürgers allmählich eine Wandlung vollzogen. Das öffentliche Urteil verlangt immer stärker und immer erfolgreicher, daß der Wert des Bildes in der künstlerischen Form liege, und daß in der Form neues Wollen sich zeige. Langsam gehorcht das kaufende Publikum, soweit es durch Zeitschriften aufgeklärt ist. Wenn heute Menschen von dem geistigen Rang eines Vautier oder Meyerheim Maler werden, so stellen sie sich, der allgemeinen Anschauung entsprechend, nicht auf rührende oder lustige Erfindung, sondern auf neue Richtung ein: die begabteren Maler verzichten auf umständlichen oder witzigen Inhalt, das Genrebild verschwindet, die Landschaft ist nicht

mehr formenreich oder erinnerungsbeladen; Tierstück und Stilleben werden häufiger; der Ton aber liegt auf der Form, dem Können, der Richtung. Der Maler wendet sich nicht mehr an die Schulbildung und Liebhaberei des Bürgers, sondern an den Kunstverstand des Kritikers und des reichen Mannes, womöglich des Sammlers, der sich von einer Richtung oder gar von einem Künstler Dutzende von Bildern kauft. Wenn aber Werke mittlerer Begabung nicht auf den Inhalt, sondern auf die jeweils „moderne" Form ihren Anspruch gründen, so ist aller Reiz dahin, sobald ihre Richtung überholt ist, und dieser Wandel vollzieht sich in unserer Zeit sehr rasch. Bleibenden Wert hat nur die Form, die aus innerem Zwang, aus persönlicher Anlage geschaffen ist.

Mit einem Wort wenigstens sei auch noch darauf hingewiesen, daß unter der Schicht dieser begabteren Salonmaler unserer Zeit noch alljährlich viele Tausende von Bildern gemalt werden, die nicht einmal „modern" sind und sein wollen, die nach wie vor durch die Erfindung des Gegenstandes wirken und ihn so hübsch wie möglich darstellen; alle die Arten des Inhalts, die wir vorhin andeuteten, leben da weiter, aber in trauriger Verwelkung, denn sie zählen nicht mehr auf den Kunstfreund, wie jene Achenbach und Knaus, sondern auf den Spießer, der im jüngsten Deutschland auch Geld genug hatte, um sich Ölgemälde zu kaufen. Solche Spießerbilder sieht man auf großen Ausstellungen und in bestimmten Kunstläden, in reichen Häusern, in die man vom Zufall verschlagen wird, und auch in Schlössern, nicht jedoch in Museen, wohl aber hängen da – immer eine Zeitlang – die modernen Salonbilder, die im Grunde genommen ebensowenig oder gar noch weniger Wert haben als die älteren.

Neben den Salonstücken mehr oder minder reichen Inhalts besteht noch eine besondere Gemäldegattung: das Bildnis. Der Gegenstand ist da gegeben, der Anspruch des Abnehmers ist nicht allgemein gedacht, sondern unmittelbar wirksam; es gilt hier noch jene enge Beziehung zwischen Künstler und Besteller, die in der alten Zeit so heilsam gewesen war. Zudem erscheint in den Galerien die Masse der Bildnisse mehr durchgesiebt als bei anderen Gemäldearten, weil sie seltener zum Verkauf standen und weil der Anreiz zur

6 *Gustav Richter*

7

Lenbach

Erwerbung nicht in ergreifendem oder belehrendem oder beluſtigendem Inhalt lag.

Wenn wir in früheren Zeiten eine Störung der ruhigen Formentwicklung finden, ſo bleibt dann gerade das Bildnis der geſündeſte Zweig am krankenden Baume. So iſt es auch im neunzehnten Jahrhundert. Die Maler theaterhafter Geſchichtsgemälde ſind hier ſachlich, und im Dienſte dieſer Sachlichkeit wirkt auch ihr Handwerk erfreulich. In der National-Galerie hängt ein tüchtiges BILDNIS von PIGLHEIN, der ſonſt aufregende Hiſtorien erfand und durch ein Panorama berühmt wurde; von dem Düſſeldorfer Geſchichtsmaler JANSSEN ſtammen die recht langweiligen Wachsfarben-Wandbilder im zweiten Oberlichtſaal der Galerie, aber auch das prächtige Bildnis eines AKADEMIE-INSPEKTORS. Von CANON, dem Lehrer Trübners in Stuttgart, ein DAMENBILDNIS, deſſen Vortrag immerhin auf ſeine ſonſtige Rubens-Nachahmung verzichtet. Die trefflichen Bildniſſe vom jungen Knaus wurden ſchon erwähnt. Guſtav GRAEF aus Königsberg, in Düſſeldorf, Antwerpen und Paris geſchult, dann Gehilfe Kaulbachs bei Wandmalereien im Berliner Muſeum und dort auch mit einem ſelbſtändigen Auftrag bedacht, der ihm die Anſiedelung in Berlin ermöglichte, Maler von Geſchichtsbildern wie VATERLANDSLIEBE IM JAHRE 1813, zuletzt vom Geiſt der Gründerzeit ergriffen, ſchuf in ſeiner Jugend ausgezeichnete Bildniſſe; ſo der ſitzende KNABE, von 1849: Sachlichkeit, liebevolle Beobachtung, ſorgſam eingehende Durchführung. Der begehrteſte Frauenmaler in Berlin war nach der Mitte des Jahrhunderts Eduard MAGNUS: das tüchtige, anſpruchsloſe Handwerk, das wir in den berühmten Salongemälden der Zeit finden, dient in ſeinen DAMENBILDNISSEN dem einfachen Zweck. Ihm folgt Guſtav RICHTER; das BILDNIS SEINER SCHWESTER (Abbildung 6) iſt von eleganter Sinnlichkeit, Antlitz, Buſen und Hände in zarten warmen und kalten Tönen gemalt, aber das Ganze doch bei weitem nicht ſo ſüßlich und nicht ſo innerlich unwahr wie ſeine großen Gemälde.

Einen ungeheuren Erfolg hatte dann als Bildnismaler Franz LENBACH in München, der uns die Erſcheinung all der berühmten Perſönlichkeiten des neuen Reiches überliefert hat, den Kaiſer, BISMARCK und Moltke, Gelehrte (MOMMSEN, Abbildung 7) und Künſtler (SCHWIND, SEMPER),

schöne Frauen. In der Malerei strebte er nach der flotten Mache alter Meister und dem edlen Ton ihrer nachgedunkelten, verfirnißten Werke, ließ den Kopf aus umgebendem Tiefbraun leuchtend hervorspringen; seine wesentliche Begabung aber war der Blick für das Persönliche, weniger bei den Frauen – die fast alle den gleichen Ausdruck gern begehrter Sinnlichkeit haben, nur in parfümierten Salons zu leben scheinen, seidenumrauscht und schleierumwölkt – um so mehr bei den Männern; ihre psychologische Erfassung mag oft übersteigert sein, aber Genialität ist zweifellos darin, nur hat sie nichts mit der Malkunst zu tun. In seinen Anfängen versprach Lenbach auch als Maler viel, das sehen wir in unserer Sammlung an der kleinen Ansicht des VESTA-TEMPELS, 1858 gemalt. Später lebte er als Fürst in München, die große Welt verkehrte in seinem Palast, aus dem eine Unzahl von Bildnissen hervorging. In seiner Leistung stellt sich das Schwanken zwischen Form und Inhalt dar, zwischen dem Schaffen aus künstlerischem Trieb und dem geschickten Arbeiten für die Ansprüche des reichen Bürgertums.

Und so gibt es die mannigfachsten Übergänge von den Malern der Museumsbilder und Salongemälde – die auf Bildung und Neigung der Menge rechneten – zu den Meistern, in denen die heilige Flamme der Kunst loderte, die danach trachteten, Form zu schaffen, alte Form wieder zu beleben, neue zu suchen. Es gibt Persönlichkeiten, die auf der Scheide zwischen beiden Arten stehen, andere, die vom einen Gebiet zum andern wechseln, besonders solche, die in ihrer Jugend Kunst als Gottesdienst trieben, später als Geschäft. Um uns in all dem Wirrsal zurechtzufinden, mußten wir aber einen scharfen Schnitt ziehen, wenn wir uns auch bewußt bleiben, daß tatsächlich die Grenze nicht so klar verläuft, daß beiderseits von ihr erst in einigem Abstand der Unterschied zwischen Unkunst und Kunst deutlich und wesentlich wird.

Schaffen
aus innerem Zwang

Am Ende gehört zu allem guter Mut und tapfere Beharrlichkeit. Mehr kann der Mensch nicht, als sein Leben und alle seine Kraft an seine liebste heiligste Überzeugung setzen. Jeder aber tut's nach seiner Art, seiner Umgebung, seiner Natur gemäß.

Cornelius

Wir treten nun auf geweihten Boden.

Was wir bisher gesehen haben, ist der Entstehung nach ein Teil der Volkswirtschaft: die Lebenshaltung der bürgerlichen Welt ruft Bilder hervor, deren Anspruch, einschließlich des Goldrahmens, genau mit der Zunahme des Wohlstandes sich wandelt; für den rasch erworbenen Reichtum der Gründerzeit entstanden oberflächliche Prunkgemälde. Lockerte sich der Bau der Gesellschaft, so verlor auch die Kunst an Standfestigkeit. Die Betonung liegt durchweg auf dem Inhalt, der Bildung des deutschen Bürgers entsprechend. Geht man durch die National-Galerie und sieht all das sorgfältig Ausgedachte, aufmerksam Beobachtete, klug Überlegte — welch ein Gebirge fossil gewordener Menschlichkeiten! Und doch ist es keine zuverlässige und ausreichende Urkunde für die geistige Geschichte Deutschlands; diese ist in den wissenschaftlichen Büchern, den Theaterstücken und Romanen genauer und reicher niedergeschlagen als in den Geschichtsbildern und Genrestücken.

Was wir nun sehen werden, ist in ganz anderem Sinne deutsche Geistesgeschichte: da hat sich in der Sprache der Kunst gestaltet, was nur in ihr zu sagen war. Und die es sagten, waren Menschen von hoher Begabung und von heiligem Ernst, denen ihre Überzeugung oberstes Gesetz war. Gewiß mußten sie auch an äußere Zwecke denken, an Aufträge oder Verkaufsmöglichkeiten, aber ihr Schaffen ging nicht von diesem äußeren Ende aus, sondern vom inneren Trieb. Oft genug haben sie daher gelitten, weil Anfang und Ende nicht zusammen stimmten, weil sie anderes wollten als die Menge und die öffentliche Meinung. Darin zeigt sich, im Großen betrachtet, der Unterschied von der alten Kunst, wo der Formwille der Meister mit dem Anspruch der geschulten Oberschicht übereinstimmte, während nun gerade feinste und ehrlichste Künstler den Weg zu ihrem Volke, dessen edelste Blüte sie doch waren, nicht fanden oder zu spät fanden.

Wir haben angedeutet, wie diese Kluft zwischen den Schaffenden und den Empfangenden entstand und immer breiter und tiefer wurde. Zunahme und Spaltung der Künstlerschar, Zunahme und Spaltung des Betrachterheeres; Mißverständnis und Widerspruch überall. In der alten Kunst dagegen eine gleichmäßig ansteigende Wölbung des Anspruchs und der Leistung, ein

Teil den andern tragend, bis zum Schlußstein hoch oben. Mozarts Kunst ist noch heute dem Fachmusiker Offenbarung, aber auch dem Kinde Entzücken. Selbst jene großen alten Meister, die uns einsam erscheinen mögen, weil ihr Werk das allgemeine Schaffen weit überragt, wurzelten zu ihrer Lebenszeit im gemeinsamen Erdreich.

Und doch sehen wir die Zerreißung des alten Bodens nicht nur mit Bedauern. Die erhabenen Künstler der früheren Jahrhunderte stehen wie besonders kräftige Bäume im frei wachsenden Wald; die Großen unseres Bereichs erscheinen einzeln, oder in kleinen Gruppen: sie sind uns teuer durch ihre Seltenheit, ehrwürdig durch ihre stolze Kraft über dem kümmerlichen Buschwerk, geliebt auch in ihren Mängeln, weil von Jugend auf der Sturm an ihnen gerüttelt hat. Die bedeutenden Maler des neunzehnten Jahrhunderts in Deutschland übernahmen nicht von Kindesbeinen an altes Erbe, sondern jeder mußte sich alles aus eigener Kraft erkämpfen, und immer neu erkämpfen, gegen Widerstand von allen Seiten, häufig auch durch Hohn im Tiefsten verletzt. Wo eine wahrhaft künstlerische Seele sich in reiner Form entfaltet, oft nur auf kurze Zeit, da ist der Vorgang um so wunderbarer, und die außerordentliche persönliche Leistung gegen alle Widrigkeit erregt unsere außerordentliche Teilnahme und Liebe.

Betrachten wir Kunstwerke wie Gegenstände der unbelebten Natur, lediglich als tatsächlich gegebene Formerscheinungen, so sind die alten in überwältigender Mehrzahl wertvoller als die neuen; verstehen wir sie wie Pflanzengebilde, als Gestaltung durchgehender organischer Gesetze, so erweisen sich wiederum die alten weit überlegen; empfinden wir sie aber als Prägung einmaligen persönlichen Lebens, eigenen Schauens und hochstrebenden Wollens, so zeigt es sich dann gerade als Folge jenes Umsturzes, daß eine Fülle besonderen Wesens befreit wurde, gewiß von verschiedenem Maß und Rang; aber wenn nun überhaupt Wertvolles geschaffen wird, so ist dies immer eine ganz persönliche Leistung, während in der alten Zeit ungezählte ausgezeichnete Kunstwerke geschaffen wurden, ohne daß ihre Schöpfer sich aus dem allgemeinen Strom herauszuheben oder gar gegen ihn zu arbeiten brauchten. Das bedeutende Werk aus dem neunzehnten Jahrhundert ist meist weniger vollendet und abgerundet als in den früheren Zeiten, wo es vom gleichmäßigen

Wachstum des Gesamtschaffens ruhig getragen war; die Leistung als solche aber, indem sie sich aus der trüben Masse zu reinerem Glanz erhebt, erweckt stärkeren Anteil, weil sie selbständiger, härter errungen, und darum persönlicher ist als ein im tatsächlichen Ergebnis, in der Formerscheinung gleichwertiges oder auch überlegenes Werk der alten Zeit.

Die Schöpfungen jener wenigen echten Künstler sind das Wesentliche in der deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts. Aber wir haben im vorigen Abschnitt Andeutungen über das Unwesentliche vorausgeschickt, weil es der Hintergrund dazu ist, weil es durch seine dichte Umklammerung vielfach den Wuchs des Wertvollen bedingte. Nun setzt sich das Leuchtende nicht in scharfem Umriß gegen das Dunkle ab, sondern es geht in Halbtönen dazu über; viele Persönlichkeiten stehen in diesem Helldunkel, und manche erheben sich nur mit wenigen Leistungen in das Licht der reinen Kunst, werden dann wieder von Schulbildung und Geschmack der Menge herabgezogen. In der alten Kunst fehlt dieser Gegensatz, zwischen ganzer und halber Kunst sozusagen, dies Emportauchen und Versinken; jedes Gemälde, das anspruchsvollste wie das bescheidenste, ist ein Kunstwerk in der vollen Bedeutung des Wortes; für die große Masse der neueren Bilder gilt diese Bezeichnung nur im Sinne des Volkswirts, des Steuererhebers. In der alten Zeit dient auch das Unbedeutende als Träger des Bedeutenden; heute ist das Unbedeutende unkünstlerisch und darum für das Wertvolle Hemmung und Gefahr.

Scharfe Grenzen aber lassen sich nicht ziehen, wie wir schon sagten, am wenigsten in einer gedrängten Darstellung, und wir werden im folgenden der Kürze halber manche Werke und manche Maler mit anführen, die streng genommen in das vorige Kapitel gehörten: weil sie sich als mehr oder minder echte und wertvolle Begleiterscheinungen der führenden Meister am einfachsten begreifen lassen.

Und weiter: die Werke der Künstler, auf die allein es eigentlich ankommt, lassen sich auch nicht in eine gleichgeschichtete Ordnung bringen. Wir erinnern hier noch einmal an jenen Vergleich auf der ersten Seite dieses Buches: zwischen Kristall und Achat. In der alten Kunst feste Achsen und ruhige Lagerung gleichartiger Teile; im neunzehnten Jahrhundert das Nebeneinander und Gegeneinander ungleicher Strömungen.

Der Wendepunkt ist, im Großen betrachtet, der Zusammenbruch der alten Welt am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts. Wir haben gesehen, wie die äußeren Bedingungen, unter denen die Kunst wuchs, früher ruhig und gleichartig sich entwickelt hatten, nun aber schwankend und widerspruchsvoll wurden. Aber auch die inneren Triebkräfte haben sich gewandelt, haben ihre Einheit, Stetigkeit und Sicherheit verloren. Der schaffende Geist kann die bis dahin lebendigen Formen nicht fortführen, er steht vor einer Fülle des einst organisch Gewachsenen, nun Abgestorbenen; er sucht wo er wieder anknüpfen könnte, in immer neuen Ansätzen, oder er bemüht sich, durch eigene Inbrunst frisches Leben zu erwecken; er bescheidet sich damit, daß aus seiner nüchternen Wirklichkeit der alte Formenglanz hoffnungslos verschwunden ist, oder er greift nach dem Purpur vergangener Größe.

Wollen wir das Werden eines bestimmten Kunstwerkes aus früheren Zeiten ruhigen organischen Wachstums begreifen, so betrachten wir das unmittelbar Vorhergehende und das Gleichzeitige, die Art der Lehre und die sparsamen Wirkungen der Umgebung, die Forderung des Auftrags und den Zusammenhang mit dem Gesamtgeist der Zeit. Und jede dieser Bedingungen ist, wie in der Natur, bei allem Witterungswechsel doch im ganzen gleichartig und stetig.

Wie anders im neunzehnten Jahrhundert! Schon die Voraussetzungen der einzelnen Schöpfung sind jedesmal von Grund auf verschieden. Die äußeren Anlässe der Entstehung und die inneren Kräfte künstlerischer Absicht verknüpfen sich zu einem kaum entwirrbaren Geflecht. Will man geschichtlich genau begreifen, so muß man schon den Faden an irgendeiner Stelle aufnehmen und behutsam Zoll für Zoll aus dem Wirrsal lösen: die Folge der Entwürfe betrachten, den Briefwechsel lesen, man muß wissen, was etwa ein Auftraggeber wollte, was dem Meister vorschwebte, wer seine Freunde waren, Künstler und Kenner, wie das öffentliche Urteil sich zu ihm stellte, durch Reibung erwärmend oder hemmend, wie er sich bejahend und verneinend zu den Zielen seiner Zeit und den Leistungen der Vergangenheit stellte, was er von der Zukunft erhoffte, was er an handwerklichem Können empfing und erstrebte, was an seelischem Gehalt. Und wenn man so einen Faden mühsam herausgelöst hat, dann kommt der nächste, und alsbald erscheint wieder alles

in anderem Lichte. Eine langwierige Arbeit, die man nicht zu Ende führen kann, die aber ihren Lohn in sich selbst trägt, weil sie in letzte Feinheiten des seelischen Wesens hineinführt, eben durch die tausendfältige Bedingtheit die sie aufdeckt.

Und wenn wir dann alle Schöpfungen eines Meisters überblicken, sein ganzes Lebenswerk vor uns sehen, wieviel mannigfaltiger, widerspruchsvoller als in früheren Zeiten sind die Bedingungen, unter denen eine solche Bahn verläuft!

Der junge Maler, die verschiedensten Voraussetzungen aus seinem Elternhause mitbringend, tritt in die Akademie ein, studiert etwa in München, Düsseldorf, Antwerpen, Paris. Man muß wissen, was für Lehrer da waren, was sie sagten und zeigten; man muß die Museen in ihrem damaligen Bestand und Aufbau kennen, müßte sich vorstellen können, welche von den tausenden alter Meisterwerke auf den sich entwickelnden Formwillen wirkten, wie solche Eindrücke durch die Akademie, in Übereinstimmung oder Widerspruch, ausgelöst wurden, oder durch Werkstattgespräche mit anderen jungen Menschen, deren Namen vielleicht verklungen sind; wie all die unzähligen widerstreitenden Anregungen sich miteinander und mit den persönlichen Anlagen verknäuelten. Das Ende der Akademiezeit bringt keineswegs einen Abschluß dieses Wirrsals von Einflüssen. Böcklin war schon Professor in Weimar gewesen, als er zum erstenmal die pompejanischen Wandbilder sah, dadurch in eine schwere künstlerische Unruhe kam und noch einmal von vorn anfing. Auch der reife Künstler steht so unter der kaum übersehbaren Vielheit der Wirkungen aus der Kunst seiner Umgebung und seiner Zeit, selbst wenn er sie feindselig ablehnt, wie Feuerbach die Malerei Makarts; Reisen erschließen ihm andere Werte der Natur, andere Absichten lebender oder toter Meister, andere Museen. Die Spuren all dieser Zusammenhänge in den Werken aufzuweisen ist um so schwieriger, als der neuere Künstler nicht wie der alte Handwerker fremde Form ruhig übernimmt; das Gefühl, ein geistig Schaffender zu sein, ist dafür in ihm zu stark, er sieht vielmehr die fremden Formprägungen, soweit sie seinem Wollen verwandt sind, mit lebhaftem Anteil, sie gehen in seine innere Vorstellung ein, wandeln sich allmählich und offenbaren sich oft erst nach langer Zeit, und in Verknüpfung mit anderem. Die

innere Entwicklung des Meisters aber verläuft nicht in gleichbleibender Richtung, wie bei den Alten, weil sie eben nicht auf der festen einheitlichen Grundlage der allgemeinen Seelenverfassung ruht; und da der bedeutende Maler meist nicht nur als Handwerker schafft, sondern weiteren Umkreis des geistigen Daseins zu umspannen sucht, so wird seine Seele auch viel mehr von entfernten Gebieten her umgelenkt.

Ist die Geschichte der Form beim einzelnen Meister neuerer Zeit kaum in ihren Haupttriebkräften zu entwirren, so werden endlich die Zusammenhänge noch viel verworrener, wenn wir uns ein Bild von der Gesamtentwicklung zu machen suchen. Da finden wir eben das Gegenteil von jener kristallhaften Schichtung älterer Epochen. Verschiedene Linien gehen bald näher, bald weiter nebeneinander, bilden seltsame Winkel, münden ineinander oder lösen sich auf; und bei genauerem Zusehen erkennt man, daß jede Linie ein vielfältig zusammengesetztes Gebilde ist.

Das gilt für Deutschland in noch stärkerem Maße als für andere Länder, denn zu der allgemeinen Erschütterung der Stetigkeit im künstlerischen Wachstum kommt hier noch ein Mangel an Einheit der seelischen Grundlage, der schon seit je bestand, der sich bereits in der alten Kunst bemerkbar machte, in der romanischen und gotischen Zeit wie in den späteren Jahrhunderten. Das beruht nicht nur auf der staatlichen Zersplitterung, sondern mehr noch auf der Vielfältigkeit des Rassenbestandes. Römisches, keltisches, germanisches, slawisches, tatarisches Blut hat sich im Gebiet der deutschen Sprache und Geistesgeschichte nicht zu einer so einheitlichen Seelenhaltung verbunden wie die Volksmasse in anderen Ländern Europas.

Es ist daher nicht möglich, in einem Buch eine Geschichte der neueren deutschen Malerei so zu geben wie etwa eine Geschichte der französischen Gotik, wo jedes einzelne Werk ein Glied in der organischen Entfaltung der Gesamtbewegung ist; man müßte entweder an der Oberfläche bleiben und die Erscheinungen nur äußerlich aneinanderreihen, oder man müßte den Tatsachen Gewalt antun. Es gibt manche solche pseudo-historische Darstellungen. Am ehesten sind sie zu entschuldigen, wenn es sich um eine Lehre von der Entwicklung des europäischen Gesamtgeistes in dieser Epoche handelt, wo denn Grundabsichten der Malerei herangezogen werden, soweit sie passen, weniger

die Form als der geistige Gehalt; die Nazarener gehören in die Epoche der Reaktion, der Impressionismus in die Zeit der nüchternen Naturforschung, der Expressionismus bezeichnet die Auflehnung gegen die Wissenschaftlichkeit — obwohl diese in ihrem Kreise rüstig weiterschreitet. Für den Verfasser ist es recht bequem, aus der Fülle der Erscheinungen herauszugreifen was in sein Lehrgebäude paßt. Wer jedoch Geschichte nicht als Dichtung auffaßt, sondern als Erkenntnis und Verstehen des Tatsächlichen, der muß sich damit abfinden, daß man hier nicht so schnell und so einfach zur genauen Einsicht in die wirklichen Zusammenhänge kommen kann.

Wir haben darum hier auf eine geschichtliche Ordnung des Stoffes verzichtet; wir wollen nichts vortäuschen, was wir in diesem engen Rahmen doch nicht geben können.

Aber es besteht eine andere Möglichkeit der Betrachtung, nicht geschichtlich, sondern unmittelbar anschaulich. Sie ist die natürliche und gegebene in einer Kunstsammlung, wo wir vor uns sehen, was aus der Künstlerseele in einmaliger Vollendung herausgestellt ist. Die lebendigen Werte der Galerie sind uns nicht Abbildungen und Belege zu einem Geschichtsbuch, wir wollen nicht erzählen, was für Begabungen auftraten, woher sie kamen, wie sie aufeinander folgten, sich nützten oder schadeten. Wir fragen hier nicht danach, was alles bei der Entstehung des einzelnen Werkes mitgewirkt hat, welches Wirrsal von Voraussetzungen, Förderungen, Hemmungen, Hoffnungen, sondern wir wollen unmittelbar schauen und erleben, was da steht.

Und ferner: wir betrachten den formenden Geist mit aller Genauigkeit — soweit sie durch das gedruckte Wort zu vermitteln ist — da wo er sich aus jenem Dunkel und Halbdunkel in das hellste Licht erhebt; wir suchen etwa die Kunst des Cornelius so eingehend wie möglich vor einem Werk zu erleben, wo ihre Flamme ganz rein brennt; wo aber das Wasser der Verstandesbildung kommt und die Flamme qualmig wird, gehen wir weiter.

Endlich: wir suchen Erleben, nicht Urteilssprüche. Wir treten der Form nicht mit Maßstäben gegenüber, die wir fertig mitbringen, sondern wir streben in den Werken selbst ihren künstlerischen Sinn zu erfassen. Dazu bedarf es verschiedener Einstellung. Man kann freilich die ganze tausendjährige Ge-

schichte der Kunst von Einem Standpunkt aus betrachten, etwa vom Impressionismus aus; dann bewundert man an Kaspar Friedrich, daß er in einem Sturzacker violette Töne gemalt hat, und man findet in Böcklins letzten Bildern manethafte Helligkeit. Fruchtbarer ist es, die eigene Kraft des Kunstwerks sprechen zu lassen. Wer Augen hat zu sehen, der sehe! Verstehende Liebe ist nicht größer, wenn sie nur Eine Erfahrung hat. Ist man bestrebt, die Geschichte der Kunst nur von Einem Formgrundsatz aus zu erfassen oder gar zu beurteilen, so fährt man sich fest. Viele glauben das Schaffen der Gegenwart um so besser zu verstehen, wenn sie alles Frühere von einer augenblicklichen Einstellung aus sehen — so wie es die meisten Künstler tun, tun müssen, weil es für sie jeweils nur eine Form gibt. Aber die Künstler wandeln sich, und wenn sie sich nicht wandeln, werden sie überholt. Ist nun das Schifflein des Kunstfreundes festgefahren, so kommt es schwer wieder los; neuer Wind regt sich, aber er läßt sich nicht einfangen. Wer die Werke der Vergangenheit nicht als Parteibelege betrachtet, sondern als selbstherrliche Gestaltungen eigenen Lebens, der wird dieses Lebens teilhaftig, seine Formanschauung wird dadurch reicher und sein Herz fühlsamer; kündet sich neues Leben in Form und Gesinnung der Gegenwart, so wird er es eher sehen und empfinden als der Doktrinär. Der Landmann, der immer draußen ist, Sommer und Winter, früh und spät, die Natur in all ihrer Beweglichkeit und Unerschöpflichkeit kennend, der wittert ihre feinsten Regungen.

Wir wählen einige entscheidende Möglichkeiten der Einstellung — für den schaffenden Künstler und den erlebenden Betrachter — und suchen jede zunächst an einem bezeichnenden Werk so deutlich wie möglich zu machen. Der Leser möge das nur als Anleitung betrachten, um selbst zu schauen, das sagten wir schon in der Einleitung; er mag manches anders erfassen, je nach seiner persönlichen Anlage, mag überall mehr sehen und feiner, als wir hier sagen können. Die fünf Gemälde, die wir nun an der Spitze jedes Abschnitts genau betrachten, sind an sich nicht wertvoller als zahlreiche andere in der Galerie — auch das wiederholen wir noch einmal aus der Einleitung — aber sie scheinen uns besonders geeignet, um an ihnen den Leser auf die wichtigsten Arten der künstlerischen Absicht hinzuweisen. Sind diese Bilder ihm durch

immer neue hingebende Betrachtung genau vertraut und innerlich zu eigen geworden, so wird er dann Maßstäbe haben, um sich durch das ganze übrige Gewirre durchzufinden, insbesondere auch dem Neuen gegenüber, das die Gegenwart bringt und bringen wird.

Die Grundlage des künstlerischen Sehens und Gestaltens, sowie des Erlebens durch den Betrachter, sind die Elemente der Form: Linie, Fläche und Masse, Farbe, Ton und Licht; jedes dieser Elemente in drei Eigenschaften: als Ornament, als Naturwiedergabe, als Ausdruck, und jedes in mannigfacher Verknüpfung mit allen anderen, im Bildaufbau, in der „Wahrheit", im seelischen Klang. Die Schlagworte, mit denen wir die folgenden Abschnitte überschreiben, sind schon zusammengesetzte Begriffe, jenen Elementen übergeordnet. Aber von ihnen aus mögen unsere Betrachtungen den Leser doch auch dazu führen, den Weg bis zu den Grundlagen der künstlerischen Form zu finden.

Wer Musik hört, und darin der Seele des Schaffenden teilhaftig werden will, muß in der Form das Seelische empfinden können, musikalisch sein. Und so erschließt sich das Wertvolle in der Malerei nur dem Blick, der in der Form das gestaltete Leben sieht; es wird dann in der Seele des Betrachters um so beglückender wiederklingen, je feiner und reicher diese Seele ist und je bereitwilliger sie sich aufschließt. Dazu ist noch etwas nötig, das in allem Leben das Wesentliche ist, vom Einzelnen zum Einzelnen und zur Masse, vom Menschen zum Menschen und zur Natur: Liebe. Liebe macht wohl blind für die Fehler, aber, was viel wichtiger ist, sie macht hellsehend für das Gute, das wir suchen; Liebe erschließt unserem Geist vor dem Kunstwerk das, was der Himmel — bildlich gesprochen — bei der Erschaffung einer künstlerischen Persönlichkeit gemeint hat.

Als vor hundert Jahren ein großer deutscher Künstler zur Ausmalung einer Kirche nach Potsdam berufen werden sollte, scheute er davor zurück, es sei ein fataler Ort, wo er immer nur ein Fremdling bleiben werde; „denn die Preußen ehren in jedem Talent nur ihr Urteil über dasselbe. Darum werden sie in dieser Sache nie zu etwas Ordentlichem kommen, denn es bedarf mehr, es bedarf jener Sonnenstrahlen der Liebe. Darin will die Kunst wachsen und gedeihen".

Aufbau

Es hat eine kleine Anzahl deutscher Künstler, gleichsam durch eine göttliche Erleuchtung von der wahren Hoheit und Göttlichkeit ihrer Kraft durchdrungen, angefangen die verwachsene Bahn zu ihrem heiligen Tempel zu reinigen, um dem vorzuarbeiten, der da kommen wird, um sein Inneres zu säubern von Käufern und Verkäufern.

Cornelius

Peter Cornelius, Joseph und seine Brüder

(Abbildung 8, Seite 84)

Dies Bild gehört zu einer Folge von Wandgemälden, Fresken, die in den Jahren 1816 und 1817 von einer Gruppe junger deutscher Künstler, den sogenannten Nazarenern, für den preußischen Generalkonsul Bartholdy in dessen römischer Mietswohnung ausgeführt wurden; sein Bildnis erscheint hier hinter dem Thron Josephs – so wie auch die alten italienischen Meister ihre Freunde und Gönner bei den heiligen Geschichten anwesend sein ließen. 1887 wurden die Bilder von den Wänden abgelöst und in die Nationalgalerie verbracht; damals sind die trübfarbigen und hart gezeichneten Umrahmungen zugefügt worden; es ist geplant, einen eignen Raum zu schaffen, wo die Gemälde in ihrer ursprünglichen Anordnung wieder als geschlossener Wandschmuck wirken sollen.

Bartholdys Auftrag gab den Nazarenern zum erstenmal die Gelegenheit, ein Werk nach ihrem Sinne zu schaffen. Sie verachteten die gewohnte Kunstübung, wie sie an den Akademien gelehrt wurde, die Übersteigerung der Form und die Hohlheit des Inhalts. An der alten Kunst, vor Raffael, suchten sie schlichte Form zu lernen, und in ihr glaubten sie den Ernst ihrer Lebens-Anschauung gestalten zu sollen. Solange diese Gesinnung noch von jugendlicher Begeisterung getragen war, ist sie fruchtbar gewesen und hinreißend. Cornelius, der größte und freieste Geist unter ihnen, rief damals aus: „Auf

denn, du deutsche edle Heldenjugend, neues mannhaftes Geschlecht! Umgürte dich mit dem Schwerte der Wahrheit, der Panzer der Liebe schirme deine Brust, der Helm der Erkenntnis bedecke dein Haupt und der Schild des Glaubens bedecke dich ganz und gar! Und so fürchte hunderttausend Teufel nicht!"

Als Gegenstand hatten die Künstler für das Bartholdy-Zimmer die Geschichte Josephs gewählt, mit Rücksicht auf das jüdische Bekenntnis des Bestellers. Es ist zudem eine der schönsten Erzählungen aus der Bibel, und am ergreifendsten darin wieder der Erkennungs-Vorgang, mit dem hier die Reihe schließt; ich erinnere mich der Tränen, mit denen ich als Kind den Bibeltext las und auswendig lernte. Zu Joseph, dem Herrn in Ägypten, waren seine Brüder gekommen — ohne ihn zu erkennen — um Getreide zu erbitten; den Jüngsten, Benjamin, Josephs Liebling, hatten sie nicht mitgenommen; Joseph verlangt, unter schweren Drohungen, daß sie ihn bringen; das geschieht, nach langen Schwierigkeiten; Joseph nimmt sie glänzend auf, verwöhnt Benjamin; dann entläßt er sie, bringt Benjamin in den Verdacht schlimmen Diebstahls, die Brüder werden zurückgeholt, Benjamin soll als Sklave bei Joseph bleiben; da spricht Juda von dem alten Vater, dem er sich für Benjamin verbürgt habe, bittet für dessen Freilassung, er wolle als Sklave bleiben. Nun endlich, da die Angst der Brüder aufs höchste gestiegen ist, „konnte sich Joseph nicht länger enthalten vor allen, die um ihn herstanden, und er rief: Lasset jedermann von mir hinausgehen . . . Und er weinete laut, daß es die Ägypter und das ganze Gesinde Pharao höreten; und sprach zu seinen Brüdern: Ich bin Joseph. Lebet mein Vater noch? Und seine Brüder konnten ihm nicht antworten, so erschraken sie . . . Er sprach aber zu seinen Brüdern: Tretet doch her zu mir . . . Und nun bekümmert euch nicht, und denket nicht, daß ich darum zürne, daß ihr mich hierher verkauft habt . . . Und er fiel seinem Bruder Benjamin um den Hals, und weinete; und Benjamin weinete auch an seinem Halse. Und küssete alle seine Brüder, und weinete über sie . . ."

Es ist kein pomphafter Vorgang aus der Weltgeschichte, in dem Sinn jener theaterartigen Gemälde Pilotys und ähnlicher Historienmaler, sondern ein äußerlich schlichtes Geschehen, aber um so reicher an innerlichen Empfindungen.

Die Sehnsucht Josephs, seinen Lieblingsbruder ans Herz zu drücken, durch lange Jahre wachgeblieben, nun in Monaten, dann in Tagen, Stunden und schließlich Augenblicken aufs höchste gesteigert – bis zum Ausbruch in lautes Weinen; all die Empfindungen der Brüder: Staunen, schmerzvolles Nachdenken über das vermeintliche Verbrechen Benjamins, Angst um sein Schicksal, um den Vater, der schon gesagt hat, daß er sterben müsse, wenn Benjamin nicht wiederkäme, Spannung, ob der Gewalthaber das Opfer Judas annehmen werde; Überraschung über Josephs Tränen, Bekenntnis und Umarmung, über die im Augenblick kaum zu fassende Änderung der Lage für Benjamin, die Brüder, den Vater und die Zukunft des ganzen Stammes.

Nach langer Spannung die plötzliche Lösung, rasche Folge verschiedenster Empfindungen, die jeden bis ins Innerste ergreifen – das ist der seelische Gehalt des schlichten Vorgangs, den Cornelius hier in die Sprache des Bildes umgesetzt hat.

Das Nacheinander des Erzählers wird beim Maler zum Nebeneinander. In den zehn zuschauenden Brüdern sehen wir alle Arten der Anteilnahme; nicht wahllos zersplittert, sondern geordnet; zunächst in zwei Gruppen geteilt: links die Empfindungen nach der Entspannung – vier Brüder sind niedergekniet. Innerhalb des ihnen gemeinsamen Ausdrucks der Ehrfurcht Verschiedenheit im einzelnen: in dem beschatteten Kopf am weitesten zurück ein scheues seitliches Hinaufblicken, fast wie ängstliches Mißtrauen; der nächste schaut zu Boden, dem gewaltigen seelischen Erlebnis hingegeben; der dritte wiederum richtet seinen Blick empor, auf das Haupt des so im Glanze wiedergefundenen, edel verzeihenden Bruders, und diese Haltung offener Andacht ist noch verstärkt durch die Hand, die uns andeutet, daß er beide Arme in Ergebenheit auf der Brust kreuzt. Beim vierten endlich, ganz vorn, sammelt sich die Empfindung zum stärksten und letzten Ausdruck, zur Handlung: mit beiden gebräunten Händen faßt der Hirte die weiße Hand des vornehmen Bruders und küßt sie voll Innigkeit.

Die Gruppe der stehenden Brüder verbildlicht die früheren Seelenzustände. In den beiden Köpfen, die außen rechts und links die Gruppe abschließen, tiefes Versinken im Nachdenken; dann in der bewegten Gestalt

ganz am Bildrande verzweifelter Schmerz. Scheinen diese drei nicht auf den Vorgang am Throne zu achten, so stellen die drei in der Mitte die Verbindung dazu her: die seelisch am wenigsten wertvolle Beziehung in dem zweiten Gesicht von links, neugieriges Schauen, man fühlt, wie der Träger dieses Kopfes sich emporreckt; dann in den beiden Mittelgestalten: ein Hinblicken voll Ergriffenheit, benommen bei dem einen, lebhaft bei dem andern.

Nun der seelische Mittelpunkt des Vorgangs, der sich in all diesen Köpfen und Gestalten so verschieden spiegelt: Joseph und Benjamin. Der Herr in Ägypten erscheint im Aufstehen von seinem Thron, zieht den Lieblingsbruder an sich, ihn zu küssen — nicht der Kuß selbst ist dargestellt, sondern nur eine Berührung der Köpfe; über das Gesicht des Knaben schwebt ein kindlich unbefangenes Lächeln; zutraulich legt er die nackten Arme auf den Brokat an den Schultern des mächtigen Herrn; Josephs Antlitz, in strenger Seitenansicht, ganz ernst und ruhig: der Maler wußte wohl, daß es zu Verzerrung führen würde, wollte er hier den Sturm der Empfindungen wiedergeben — so wie in Rembrandts Hundertguldenblatt das Haupt Christi ganz göttliche Ruhe ist; was von ihm ausgeht, sehen wir in den mannigfachen Mienen und Bewegungen der anderen. Weiter zeigt sich der feine Sinn des Künstlers in der Beziehung, die er Josephs Gestalt zu den übrigen Brüdern gibt. Die Nationalgalerie bewahrt eine Skizze von Overbeck zu dem gleichen Vorgang: da zieht Joseph mit dem linken Arm den jüngsten Bruder an sich, den rechten streckt er begrüßend und einladend den anderen entgegen. Durch diese Doppelung verliert jede der beiden Bewegungen an Wert, an Ausdruckskraft: die endlich hervorbrechende Liebe zu Benjamin erscheint uns weniger hinreißend, wenn Joseph im selben Augenblick auch die übrigen zehn begrüßt, und umgekehrt. Cornelius hat das Nacheinander des Bibeltextes, frei mit ihm schaltend, aufs feinste in die Wirkungsmöglichkeiten des stehenden Bildes umgesetzt: die eigene Handlung Josephs ist nur das Heranziehen Benjamins, seine Rechte aber überläßt er den Händen des Knienden und dessen innigem Kuß. Die Verbildlichung zweier auf einander folgender seelischer Vorgänge durch die Zerlegung ihres Bewegungs-Ausdrucks in Tun und Geschehenlassen, solche anscheinend so einfache Lösung genügt allein, um diesen Maler den größten Meistern in der erzählenden Darstellung, Giotto vor allen, verwandt erscheinen zu lassen.

Wir kommen damit von dem Bildinhalt auf die Bildform, das Wesentliche der Leistung. Was wir bisher von den Ausdrucksarten in den vielen Gestalten sagten, hätte auch etwa ein Dichter so erdenken können, nun sehen wir aber, wie alles zugleich bildhafte Form ist.

Die Trennung der beiden Stimmungsgruppen ist auch eine Ordnung für das Auge; ohne sie würden die zehn Brüder ein Wirrsal ergeben. Die vier Knienden und die rechts Stehenden sind in sich zusammengerückt, voneinander durch eine Lücke getrennt; an ihr wird der Unterschied besonders augenfällig: der Mantel des Knienden, vor dieser Lücke, als ungebrochene Fläche die größte im Bilde, nächst der Gestalt Josephs, zieht sich lang hin; das Herankommen zu Joseph, das verehrende Niederknien fällt darin zuerst in die Augen; die Fläche reicht bis in die Gruppe der Stehenden hinein; in dieser aber spricht wiederum die innere Randgestalt auf den ersten Blick den Unterschied von den vier Knienden aus: die Zurückhaltung, die Stufe vor dem Erfassen der Lösung; mit ganz einfachem, klarem Umriß schließt die Gruppe hier nach innen ab, mit dunkler Fläche scharf gegen den hellen Mantel des Knienden stoßend.

Ebenso geht innerhalb der beiden Gruppen die Abstufung des seelischen Gehaltes in der Form auf. Bei den Knienden: der geringste Wert, der fast mißtrauische Blick, kommt aus einem beschatteten, zum Teil überschnittenen Kopf; hell davor, aber auch noch halb verdeckt, das Antlitz des hingegeben Sinnenden; dann, wiederum innerlich wie äußerlich stärker, das offene Emporblicken in Andacht: der Kopf ganz gezeigt, dazu eine Hand, und weiter die Haltung bis zu den Füßen, doch ist der Körper verhüllt und zum Teil überdeckt, von der vordersten Gestalt. In ihr nun der Höhepunkt der Hingabe, und ebenso die Form am klarsten sprechend. Die Figur liegt völlig frei, der ganze Körper ist Ausdruck, das Erfassen und Küssen der Hand und das Knien ist eins, ein großer Zug der Hingegebenheit geht hindurch, wie wir ihn nur bei stärkster Empfindung erleben. Kein verdeckender Mantel wie bei dem Nachbarn, die Gewandung liegt an Armen, Schultern und Hüften eng an, Knie und Füße sind nackt: die Inbrunst der Bewegung spricht mit aller Deutlichkeit. Ehrfürchtig hat er von Joseph weiteren Abstand als Benjamin – dessen nackte Beinchen dadurch noch zu sehen sind – und zugleich bleibt er als Form innerhalb der Gruppe der vier Knienden, deren Köpfe durch sein tieferes Sich-beugen sichtbar werden.

Diese voll gezeigte vorderste Gestalt, in ihrer klaren Bewegung stärksten Ausdruck gebend, ist gleichsam der Sprecher der Gruppe, wie der oberste Ton in einem Akkord. Das ist ein Kunstmittel des Aufbaues vielfiguriger Erzählung, das Cornelius wohl von jenem größten Meister des Wandbildes, von Giotto, lernen mochte: dieser begnadete Künstler hatte in den meisten seiner Fresken zahlreiche Zuschauer mit darzustellen, die nicht handeln, sondern die innere Wirkung des Vorgangs spiegeln; er schließt sie zu engem Chor zusammen, von dem man bloß die Köpfe sieht, bis auf eine starke Bewegung, oder auch nur eine Hand, die für sie alle spricht. Aber wir finden diese Art nicht nur ein halbes Jahrtausend vor Cornelius bei Giotto, sondern schon ein Jahrtausend vor Giotto in römischen Mosaiken. So lange blieb antikes Erbe wirksam. Nach Giottos Zeit suchte man dann andere Wege; zweihundert Jahre später, in Raffaels letzten Historien, redet jede einzelne Gestalt mit beiden Armen so viel als sie nur kann, Giottos Haltung ist sozusagen zersprengt in lauter Einzelheiten, die man nacheinander ablieſt, die Bildruhe ist dahin. Cornelius stand der Kunst Raffaels, die sonst seit Jahrhunderten über alles bewundert wurde, mißtrauisch gegenüber; er empfand darin eine Auflösung der andächtigen Gesinnung wie der klaren Form. Hier hält er im Aufbau etwa die Mitte zwischen der Art Giottos und des späten Raffael: Chor mit einem Sprecher, der zugleich die Stimmung seiner Nachbarn am deutlichsten darstellt und mit dem Hauptgeschehen verbindet; andererseits aber doch die übrigen Gestalten nicht als unterschiedslose Masse, sondern jede mit eigenem, wenn auch schwächerem Ausdruck, der zum Sprecher ansteigt.

Ähnliches gilt von der Gruppe der Stehenden. Sie sind lockerer geordnet, weil sie innerlich noch nicht zu gleichem Tun sich zusammengeschlossen haben wie die Knienden; auch aus äußerem Grunde, weil es sich um stehende Gestalten handelt und daher die Bildklarheit ein so enges Aneinanderrücken nicht zuließ. Die Steigerung — in Ausdruck und Form — verläuft hier nicht in einem Bogen, sondern in zwei Schrägen, aus der Tiefe rechts und links nach der Mitte vorn. An den äußeren Ecken, am weitesten zurück, der Ansatz dieser doppelten Stufenleiter: Sinnen, kein Blick zum Hauptvorgang; in der Form entsprechende Abdämpfung: rechts nur ein Kopf, noch zum Teil überschnitten, links zwar Kniestück mit einem Arm und beiden Händen, aber die Hände

sprechen nicht, sondern halten starr den Hirtenstab, das Gesicht ist verkürzt und halb im Bart verborgen, die ganze Gestalt steht im Dunkel, ist von schlichter Linie umrissen. Hier spricht die Beziehung zur Nachbargruppe mit, wie wir schon andeuteten: die scharfe Absetzung gegen die innere Randfigur der Knienden, in Linie, Fläche, Farbe und Lichtwert. Das eigentliche Gegenstück zu dem Kopf ganz rechts ist das Gesicht, das neben dem Stabträger hervorschaut, wieder in Empfindung wie Form: Anteil geringerer Art, dort Wegblicken und hier Neugier; beidemal nur ein Stück des Kopfes zu sehen, in leichtem Gegensatz der Lichtstufe.

Es folgen nach innen und vorn zwei Gestalten starken Ausdrucks, starker Bewegung; in ihnen ist das neugierige Blicken des einen und das fast teilnahmlose Sinnen des anderen Nachbarkopfes hoch gesteigert, zu scheu ergriffenem Schauen und niederbeugendem Schmerz; beidemal ist ein nackter Arm gezeigt, von der Schulter an, gewinkelt, zum Körper hingeführt: das Geschlossene, Zurückhaltende der Stimmung andeutend.

Und nun die Mittelfigur dieser Gruppe, die beginnende Lösung der Gespanntheit: ein Schwung geht durch den jugendlichen Körper, man fühlt, wie sich der Rumpf nach dem Thron zu vorgeschoben hat, so daß die linke Hüfte ausgebogen ist, das linke Bein sich strafft, während das rechte als Spielbein weit absteht; sogar der Rocksaum scheint noch von diesem Schwung gekräuselt. Der linke Arm, hell vor dunklen Flächen, geht zur Hauptgruppe hin, nicht Handlung bedeutend, sondern stärkste Teilnahme, die Wirkung des Antlitzes begleitend, unterstreichend: den offenen Mund, das groß blickende Auge, das weiß aus dem Halbton leuchtet. So ist Bewegung des Körpers, Armhaltung, Gesichtsausdruck eins; in allem ist auch eine gewisse Zurückhaltung: der Schwung der Hüfte hält inne, ausgewogen durch Spielbein und zurückgelehnte Schulter; der Arm steht wie gebannt still; das Gesicht zeigt höchstes Aufmerken, aber noch keine volle Lösung dieser Spannung zu Joseph hin. Indem also in der Mittelgestalt die zuerst dumpfe und allmählich ansteigende Stimmungsfolge der ganzen Gruppe zur Befreiung drängt, zur ausladenden Bewegung, so ist diese doch gleichsam festgebannt, ähnlich dem Anhalten im Schwingen eines Pendels, und dadurch kann eben die Vorderfigur, innerlich und äußerlich, als Sprecher der Gruppe erscheinen, so wie drüben der Kniende vorn: kein

fremder Ton, sondern die führende Note des Klanges. Wie dort ist auch hier die am stärksten sprechende Gestalt nicht überschnitten, die Gewandung liegt eng an, Arm und Beine nackt. Wenn nun hier die Bewegung auslädt, anders als bei dem Knienden, wo die Formen sich zusammendrängen, so ist sie auch durch ihre Nachbarfiguren anders vorbereitet als der Kniende drüben durch die große Mantelfläche: der vorgestreckte Arm wirkt stärker durch den Gegensatz zu den beiden angezogenen Armen, der Schwung in den Beinen stärker neben dem festen Dastehen der Randfigur. Zugleich sprechen hier Rücksichten auf den einheitlichen Formeindruck mit: Arm und Beine der vorderen Gestalt, bewegt, entblößt, hell, würden zu fremd wirken, wenn sie nicht vorbereitet wären, wenn sie sich etwa nur von geschlossenen Gewandfiguren abhöben; so ist ein Übergang da von den dumpfen Ansätzen der Gruppe außen und in der Tiefe zu diesem hellen Klang vorn und in der Mitte – wie vom dunklen Baß zur blühend darüber hinschwingenden Violine. Wiederum hält Cornelius hier etwa die Mitte zwischen Giotto und dem späten Raffael, wie bei der Gruppe der Knienden: er läßt eine Gestalt aus dem Chor am vernehmlichsten sprechen, aber im Unterschied von Giotto haben auch die übrigen, jede für sich, eigenen Ausdruck; andererseits ist die Gruppe noch nicht, wie bei Raffael, zersprengt in einzelne Figuren, deren jede als Zeugnis des Könnens, der Beherrschung von Form und Bewegung gelten will, für sich dasteht und oft den Zusammenhang stört.

Alles was wir bis jetzt gesehen haben, ist Inhalt und Form zugleich. Es ist das Kennzeichen echter Bildnerkraft, daß nichts geistigen Gehalt andeuten soll, ohne in Form gelöst zu sein. Darüber hinaus aber enthält der Aufbau auch Ordnungen, ausgewogene Gegensätze, die nichts darstellen, sondern lediglich der Bildform dienen.

Eine leise Beziehung auf den Sinn des Vorgangs mag man noch in der Formentsprechung zwischen den beiden am stärksten bewegten Gestalten mit den vorgestreckten Armen sehen: links Joseph, von dem Throne vorschreitend, zu Benjamin und den Knienden hin; rechts die Gegenfigur, aus Verhaltenheit sich zur Bewegung lösend, zu diesem Mittelpunkt des Geschehens hin: Klang und Echo. Zugleich spielt zwischen den beiden sich antwortenden Ge-

stalten ein fein ausgewogener Gegensatz, wie im Seelischen — Hingenommensein und halb stockender Anteil — so in der rein äußeren Erscheinung: Joseph voll gewandet, in großen Farbflächen gegeben, seine Bewegung im klaren Umriß ausgesprochen, das Vorschreiten auch in der Spannung des Mantels, dem Nachflattern des Kopfschleiers; die Gegenfigur knapp bekleidet, halb entblößt, als Fläche zerteilt, die Bewegung wie an einem Akt gezeigt.

Die große weiße Mantelfläche des Joseph ist wiederum ausgeglichen durch die etwas schmalere, nicht ganz so helle, gelbe Mantelfläche des Knienden ihm gegenüber. Die Außenränder dieser beiden lichten Stücke stehen in Beziehung zueinander: ein mächtiger Bogen rahmt mit großem Schwung den linken Bildteil, in dem sich das innerlich stärkste Geschehen abspielt.

Auch räumlich sind die Knienden eng zusammengeschoben, auf dem vorspringenden Teil der Thronstufe, in einem Halbkreis, der Josephs Bewegung gleichsam auffängt. Bei den Stehenden dagegen ist jene Lockerung durchgeführt, die wir schon für die Vorderfigur andeuteten: Zerteilung der Flächen, klarer Umriß nur links, als Kontrast im Gesamteindruck, die Gestalten in regellosen Abständen, nicht auf einfachem Grundriß fest aneinandergerückt, Vielfältigkeit der Bewegungsachsen an Stelle der geschlossenen und rahmenden Ordnung drüben; die Tiefenerstreckung der lockeren Gruppe ist weiter, vorwärts und rückwärts von der Thronstufe, auf der sich die Knienden eng zusammendrängen; während bei diesen große milde Farbflächen klingen, über dem einheitlichen Grau der Thronstufe, sind rechts die Farbstücke kleiner, im Lichtwert verschiedener, und das kräftige Schwarz-Weiß des Bodenmusters geht noch hindurch. Andererseits hat doch auch die Gruppe der Stehenden geschlossene Wirkung: durch die annähernd gleiche Höhe der Köpfe und den festen Abschluß links, während die andere Gruppe, mit den vier verschiedenen Kopfhöhen, durch die Ruhe der Flächen und den mächtigen Gesamtumriß zusammengehalten wird. Der Scheitel des gebückten Joseph, der auf der Thronstufe steht und zudem von größerem Wuchs ist als alle anderen — den alten Meistern ein geläufiger Kunstgriff — steht genau auf einer Höhe mit dem Scheitel des Stabträgers.

Zu der Bildwirkung der Gestalten kommt nun noch das Bauwerk des Hintergrundes. Es schließt den Raum ab, in dem der Vorgang spielt, läßt

einen Ausblick frei. Beides hat eine leise seelische Bedeutung für die Gesamtstimmung, beides spricht in der Wirkung der reinen Form mit. Links ein schmales Stück Wand hinter der Büste Bartholdys, unmerklich hell in die helle Landschaft übergehend; rechts stärkerer Gegensatz zwischen lichtem Ausblick und dunklem Pfeiler, scharfkantig auf den scharflinigen Umriß der rechten Gruppe auftreffend, ihn noch mehr betonend. Rechts von dieser kräftigsten Absetzung im Bauwerk eine fast einheitliche Fläche, in grauem Helldunkel; mit dem perspektivisch wirksam gemusterten Boden bildet diese senkrechte Mauer die klarste Fassung des Raumes, in dem die Figuren stehen, und zwar da, wo sie in größter Tiefenerstreckung angeordnet sind; zugleich wird die Vielteiligkeit im Bodenmuster und in den stehenden Gestalten durch die schlichte Fläche dieser Wand ausgeglichen, für den Eindruck des Bildganzen beruhigt.

Links von der scharfen Kante der helle Ausblick. Zwei Bogen, außen auf Konsolen ruhend, in der Mitte auf einer Säule; diese wird von den Köpfen Josephs und Benjamins überschnitten. Indem die sparsamen Wirkungen des Bauwerks durch die beiden Bogen auf die Säule gesammelt werden, führen sie den Blick zu den Köpfen der Hauptgestalten, zu dem geistigen Mittelpunkt des Ganzen hin; daß dieser nicht in der Bildmitte liegt, wird dem Auge durch die Dämpfung der Fläche rechts und die Seitenverschiebung des Doppelbogens genehm gemacht.

Unter dem linken Bogen sieht man Baulichkeiten, die sich nach dem Rande hin auftürmen; über Josephs Kopf ruhiger Meeresspiegel. Im rechten Bogen ein klassischer Säulenbau auf hohem Sockel, mit breiter Freitreppe, eine Andeutung der pharaonischen Pracht; davor ein Brunnen, an dem die Tiere der Hirten-Brüder — von denen die Bibel so oft spricht — sich tränken. In einigen Bäumen südlich klaren und unterschiedlichen Wuchses verklingt leise die Form.

All das Einzelne dieses Hintergrundes – Wand, Säulen, Ausblick – spricht im Gesamteindruck nur zart mit, denn es fügt sich, bis auf jenen einen wichtigen Gegensatz, weich in eine gleitende Tonleiter von Grau zu Weiß, mit leichtem Hineinspielen von bläulichen und grünlichen Noten. Für die Wirkung im ganzen gibt dieser Hintergrund einen ruhigen hellen Klang, mild ausgleitend über den vielerlei kräftigen Farben vorn.

Und wie diese Farbigkeit als voller Strom sich vor dem milden Grau-Weiß hinzieht, dessen feinere Unterscheidungen dagegen verblassen, so erscheinen nun auch räumlich, vor der abschließenden Wand- und Säulenstellung und vor dem zarten Ausblick, die Gestalten als geschlossene Schicht: die Rundung in der Gruppe der Knienden, die Tiefenerstreckung innerhalb der Stehenden rückt zusammen, da unser Auge den weiteren Abstand der Mauer fühlt und durch den leisen Takt der kleinen Säulenhalle noch fernere Räumlichkeit empfindet.

Dies ist nun wieder ein sehr wichtiger Wert im Ganzen des Aufbaues: daß die gesamte Figurenmasse in einer verhältnismäßig geringen Tiefe angeordnet ist, daß all das bewegte Geschehen in einer schmalen Schicht sich abspielt. Damit ist eines der obersten Gebote erfüllt, die sich für die Wandmalerei aus ihrer Eigenheit selbst ergeben. Flächenhaft waren die Wandbilder der alten Griechen, die romanischen Mosaiken, die gotischen Glasfenster, flächenhaft die Fresken Giottos, mit denen man die Geschichte der neueren Malerei gemeinhin beginnen läßt Die Gestalten in Giottos Bildern halten sich innerhalb einer schmalen Raumschicht, die Erzählung ist daher in der Bildebene von rechts nach links ausgebreitet, auch die einzelnen Figuren erscheinen als Flächen, sie sprechen hauptsächlich durch ihren Umriß, die Bewegungen erstrecken sich gleichlaufend mit der Bildwand, nicht nach vorwärts oder rückwärts. Später jedoch wurde es der Ehrgeiz der Künstler, die Bildebene zu sprengen: die Bewegung der einzelnen Figur wurde durch das Mittel der Verkürzung unabhängig, ein Arm etwa konnte nun nach vorn oder zurück deuten, und so ging dann auch die Ordnung der Gestalten im ganzen frei durch den Raum vom Bildrande in die Tiefe hinein, Bauwerk und Landschaft halfen mit, den Eindruck einer weit zurückgehenden Bühne zu erregen. Die Mittel, die zu solcher Raumvertiefung dienten — Verkürzung bei den Gestalten, Perspektive im Bauwerk und schließlich Helldunkel für die Farbe — wurden mit größter Leidenschaft erforscht und verfeinert. So finden wir schließlich in Raffaels späten Werken die Figuren locker in weit vertieftem Raum, jede mit frei spielenden Bewegungsachsen, große Teile des umgebenden Bauwerks in Halbdunkel versunken. Die Malerei der folgenden Jahrhunderte hat diese Entwicklung dann bis zum äußersten weitergeführt.

In den Fresken Giottos ist die Mauer selbst gleichsam lebendig geworden, zu Gestalten, Geschichten; in den neueren Bildern dagegen wird sie verleugnet oder, wenn man will, es sind Vertiefungen, meist dunkel, in sie hineingetrieben. Kein Zweifel kann bestehen, welche von beiden Arten dem Sinn des Wandschmuckes mehr entspricht.

Wir haben schon darauf hingewiesen, wie sich Cornelius zwischen der Kunst Giottos und Raffaels bewegt: in der Bildung der Gruppen und ihrer Sprecher. Die Einstellung des Ganzen in eine schmale Raumschicht ist ihm mit Giotto gemeinsam, die Anordnung von Seite zu Seite durch das gesamte Bildviereck hin. Dem entspricht es auch, daß die Einzelgestalten in der Fläche ausgebreitet sind, ohne Verkürzungen, daß alle wichtigen Bewegungen sich gleichlaufend mit der Bildwand vollziehen: das Aufstehen und die Armbewegung Josephs, das Knien der beiden breitflächigen Gestalten vor ihm, der hell hervorgehobene Arm der Vorderfigur in der stehenden Gruppe. So verläuft denn auch jener große Bogen, der den linken Teil umschließt, genau in der Bildebene. Die Hauptwirkung des Bauwerks, Wand und Säulenstellung, ebenfalls streng gleichlaufend zur Bildfläche.

Freilich geht Cornelius über die fast noch scheibenhafte Bildung und Aufreihung der Gestalten bei Giotto hinaus: die Knienden sind im Bogen geordnet, die Stehenden etwas lockerer. Das ist aber nur ein geringer Unterschied, wenn wir an jene Durchbrechungen und Erweiterungen des Raumes seit der Renaissance denken. Für die Wirkung des Ganzen sind hier die einzelnen Raumwerte in der Figurenstellung, auch das Bodenmuster, doch nicht so stark, um die Einheit der schmalen Schichtung in der Bildfläche aufzuheben, zumal da eben auch alle wichtigen Bewegungen, wie schon hervorgehoben, in dieser Ebene verlaufen.

Damit hängt die Bedeutsamkeit der Umrisse zusammen, das Herausarbeiten geschlossener, klar sich breitender Flächen, die scharfe Zeichnung. In unserer Zeit hat der Impressionismus gelehrt, daß man keine Umrisse sehe — bis dann wieder eine neue Richtung aufkam, die um alle Flächen sogar kräftige Striche herumführt. So wird heute dem Betrachter, der von moderner Kunst herkommt, die klare Flächen-Umgrenzung in diesem Wandgemälde weniger befremdlich erscheinen als etwa vor zwanzig Jahren. Cornelius hatte

sich damit ebenso scharf gegen die Gewöhnung gestellt, in der er aufgewachsen war, der seine eigenen früheren Malereien entsprachen: flockiger Vortrag, weiches Ineinanderkräuseln der Flächen und Farben.

Ähnlich ist es in der Behandlung des Lichtes. Cornelius verzichtet bewußt auf das so sehr gesteigerte Können der hohen Renaissance und des Barock, wie im Aufbau der Massen, so in der Lichtführung: er läßt nicht Teile der Figurengruppe oder des Bildganzen in Schatten verschiedener Tiefe versinken, um so dem Gesamteindruck Reichtum und Spannung zu geben, das seelisch Wichtige strahlend hervortreten zu lassen, sondern die ganze Bildfläche ist hell vom einen Rande zum andern und bis in die Ecken hinein. Er steht auch hier zwischen Giotto und Raffael, bedient sich reiferer Erfahrungen als Giotto sie haben konnte, verzichtet aber durchaus auf die Helldunkel-Künste, die Raffael seit den Heliodor-Fresken anwandte, mit denen er die klare Wirkung seines ersten vatikanischen Saales aufgab. Dem Grundsatz nach steht Cornelius der Weise Giottos näher, wenn er auch im einzelnen zahlreichere und kräftigere Schatten gibt.

Die Farbigkeit bedingt sich gegenseitig mit der Flächengebung und der Lichtordnung. In Raffaels späteren Werken erscheint seine vorher so blühende Farbe vielfach zerpflückt durch die Lockerung der Flächen, verwelkt zu Grau und Braun durch das Helldunkel. Cornelius hält sich davon frei. Bei Giotto andererseits sind die Flächen noch einfacher, noch weniger gegliedert, fast ganz schattenlos, die Farben daher noch reiner und kräftiger. Der Unterschied von Giotto ist aber nicht so groß, daß die licht-blühende Erscheinung getrübt würde. Alle Farben sind durchsichtig und klar, auch die dunklen Steine im Fußboden und der halbhelle Grund; überall bleibt gewissermaßen die Bildwand lebendig, sie versinkt nirgends in stumpfer Farblosigkeit. Die Säulenstellung und der Ausblick ganz licht, und hell die Farben der Gestalten; keine von ihnen ist kraß, nicht der weiße Mantel Josephs und nicht die braunen, gelben, bläulichen Töne in den übrigen Gewandungen. Alle diese Farben breiten sich in den fest umgrenzten Flächen klar aus, rein und doch mild. Diese zarte Helligkeit entspricht den Bedingungen des Handwerks: die Freskomalerei, Wasserfarben auf den nassen Bewurf gebracht, gibt an sich lichte Töne, ähnlich dem Aquarell; und wie der flächige Aufbau der alten Fresken —

von Cornelius aufgenommen – gleichsam eine Belebung der Wand ist, keine Durchbohrung und Aufhebung, so ist die lichte Farbe ein Aufblühen der Wand, in der ganzen Ausdehnung des Bildes. Die vielen Gestalten, die Gewandungen, die Thronstufe, das Bauwerk – alles ist zarte Farbe, nichts drängt sich vor oder bleibt zurück, die einzelnen Töne gehen mild zusammen wie die Blütenfarben in einem Strauß.

Wenn wir das Ganze dieses Wandgemäldes auf uns wirken lassen, so haben wir eine fein durchempfundene und wohlgegliederte Erzählung vor uns, alles Geistige in Form aufgelöst, die Form klar geordnet, in Räumlichkeit, Bewegung, Flächen und Linien, die Gestaltenreihe in schmaler Schicht mit der Bildebene gleichlaufend, Helligkeit und Farbenklarheit über das Ganze hin. So ist es eine Einheit in sich vollendeter Art, aufs reinste den Bedingungen des Handwerks entsprechend, und dem Sinn der Aufgabe: anschaulich zu erzählen, die Wand zu schmücken.

Die Überschrift dieses Abschnitts – „Aufbau" – deutet nur an, was hier das Wesentliche ist; irgendwie aufgebaut sind natürlich alle Gemälde; das Entscheidende ist, daß der Bildgedanke nicht von Eindrücken der Wirklichkeit ausgeht, sondern in der inneren Vorstellung des Künstlers entsteht und sich ausformt, daß Bildklarheit und edler Schmuck der Wandfläche die Hauptziele der Gestaltung sind, aus denen sich alles Einzelne ergibt. Wenn wir die geschichtliche Entwicklung darstellen wollten, müßten wir in der Überschrift auch auf die kirchliche Gesinnung des Cornelius und seiner Genossen hinweisen, auf ihre Absicht, Jahrhunderte geistiger Entwicklung vergessen zu machen; aber dies Ziel ist Vergangenheit, der Form-Aufbau dagegen, wenn er zu so reinem Ergebnis führt wie hier, bleibt als unvergänglicher Wert wirksam. Und unser Ziel ist es, den Leser zu den verschiedenen Arten künstlerischer Gestaltung hinzuführen, die Überschrift weist daher nur auf das zeitlos Lebendige.

Wir werden im nächsten Abschnitt den Gegenpart zu diesem Aufbau aus inneren Formabsichten betrachten: die Entwicklung des Bildplanes und seine Durchführung nach der Erscheinung der Wirklichkeit. In aller Malerei verbinden sich Nachbildung des Tatsächlichen und eigene Formordnung; der Anteil beider Werte kann sehr verschieden sein, am einen Ende der Stufen-

folge steht die strenge Sachlichkeit, am anderen der Aufbau aus innerer Formabsicht; diese Art der Bildwerdung zeigt sich rein und glücklich in dem Fresko des Cornelius. Man möge es daher immer aufs neue mit eingehender Liebe betrachten; das bringt nicht nur unmittelbar Lohn, sondern das Verstehen dieser Art von Kunstwollen leuchtet dann auch bis in das Ringen unserer Zeit hinein.

Deutlich wird dabei der Gegensatz zu jenen „Geschichtsbildern", die wir im vorigen Abschnitt betrachtet haben: ein grundsätzlicher Unterschied in der künstlerischen Gesinnung, in der Richtung des Formwillens und der Durchführung alles einzelnen.

Wir werfen noch einmal einen Blick auf den riesigen Makart im Treppenhaus: kein zusammenhängender Vorgang, ein wirres Gedränge; keine Raumklarheit, keine Ordnung in Linien und Flächen und Farben; einzelnes stark glühend, namentlich Rot, aber dazwischen versinkt die Bildfläche überall in Dunkelheiten, und so versackt auch das starke Rot; das Ganze ein Chaos in Form und Gehalt, täppische Sinnlichkeit, sehr wenig Geist und gar keine Empfindung.

Wie anders wenn wir, mit diesem Eindruck im Auge, wieder vor Cornelius treten: seelische Feinheit, geistige Klarheit, feste Flächen, ruhige Linien, Einheit der Bildwand in Raumschicht, Helligkeit und blütenhafter Farbe.

Denken wir an die Wandbilder des Barock und Rokoko, so erkennen wir die Absicht und Leistung des Cornelius in der Absage an all das Wirbelnde der Form, die leichte und oft leichtsinnige Mache, den gekünstelten Aufbau, die pathetischen Gesten und halb oder ganz lüsternen Fleischlichkeiten, und bei all dem die kühle Empfindung dieser flinken Könner gegenüber dem Stoff. In dem Ernst und der Strenge des Cornelius zeigt sich ein völlig anderer Sinn, der Geist einer neuen Zeit. Die alte Welt höchster Formverfeinerung war zusammengestürzt, äußerlich wie innerlich; die Jugend ging mit heiligem Eifer daran, das Leben neu aufzubauen, mit größter Begeisterung in Deutschland. Von innen heraus sollte das geschehen, durch eine Erneuerung der Gesinnung von Grund auf. An Stelle der kalten Aufgeklärtheit glühende Religiosität. Das fromme Mittelalter, früher als dunkle Zeit verachtet, erstrahlte jetzt in ganz anderem Lichte; was sich beim jungen Goethe und dann bei den Ro-

mantikern angekündigt hatte, trat nun mit voller Kraft hervor: die schlichte Innigkeit jener früheren Jahrhunderte wollte man wieder gewinnen, die spielerische und genießerische Verfeinerung des Rokoko wurde als äußerlich und sündhaft verfehmt.

Cornelius schreibt 1814 an Görres voll Begeisterung über die neue, reine und göttliche Kunst, die da kommen werde, wenn nur die Hindernisse beseitigt wären: die Sinnlichkeit der bisherigen Kunstförderer, die Veräußerlichung des überlieferten Könnens und der Gesinnung an den Akademien. Wir führen die Worte des Meisters an, weil sie bezeichnend sind für die Stimmung in den besten Herzen der damaligen deutschen Künstlerjugend, weil sie die ganz neue Einstellung des Formwillens verstehen lassen. „Was nun aber der freien Entwicklung einer solchen Kunst furchtbar entgegensteht, ist meines Erachtens erstens: der gänzliche Mangel an Organen höherer Art bei unseren Fürsten und Großen. Sie sind wahrhaft das Kamel, das durchs Nadelöhr soll; ihre Herzen sind nicht, wo die Herzen ihres Volkes sind; zu tief haben sie aus dem Kelch der großen Hure getrunken! Zweitens: der Lügengeist der modernen Kunst überhaupt, der mit seinem negativen Eklektizismus, mit der Nichtigkeit und Schwäche unserer Großen aufs vollkommenste übereinstimmt, den insbesondere die fatalen Kunstakademien, und deren lederne Vorsteher in unserem Vaterlande, die nur sich, ihre maschinenmäßige Richtigkeit und weiter nichts zum Ziele haben, und alles was der Staat Wichtiges für die Kunst tun will, in ihre Kanäle zu lenken wissen, wo es sich in ihren Schaum und Rauch auflöst. Denn so lange die Akademien existieren, ist nichts Ewiges entstanden, und das was entstanden ist, ist nur in dem Maße gut, als es sich von ihrem Geist und kraftlosen Wesen entfernte."

In Rom fand sich seit etwa 1810 jene Gruppe junger deutscher Künstler zusammen, die in einem alten Kloster, Sant' Isidoro, wie fromme Brüder lebten, und im Sinne der alten Kirchenmaler aus der Zeit vor Raffael schaffen wollten, denn schon Raffael erschien als der Anfang zum Niedergang, als „die feinste Verführung", wie Cornelius 1812 schreibt; „in dieser liegt das größte Gift und der wahre Empörungsgeist und Protestantismus, mehr als ich je gedacht. Man möchte blutige Tränen weinen, wenn man sieht, daß ein Geist, der das Allerhöchste gleich jenem mächtigen Engel am Throne Gottes

Abbildung 8 *Cornelius*

geschaut, daß ein solcher Geist abtrünnig werden konnte." Die reine, wahrhaft fromme Gesinnung aber galt für Cornelius als Voraussetzung zur Erneuerung der Kunst. „Denn ist der Geist Gottes nicht mit der Kunst," schreibt er zwei Jahre später, „so helfen alle anderen Mittel nichts, und die größten Anstrengungen und Aufmunterungen sind nichts als Tand." Die Klosterbrüder von Sant' Isidoro, wenn sie im protestantischen Bekenntnis aufgezogen waren, traten zur römischen Kirche über; nicht zum letzten aus der Begeisterung für die schlichte, ernste Kunstform des Mittelalters. Auch in anderen Kreisen der geistig strebenden Jugend von damals finden wir solchen ästhetischen Katholizismus. Der ursprüngliche Spottname „Nazarener" ist als Bezeichnung dieser Künstlergruppe in die Geschichte eingegangen.

Der Ernst, die Klarheit und Schlichtheit in dem Fresko des Cornelius erklären sich demnach nicht bloß als Gegenbewegung gegen die überfeinerte Form des achtzehnten Jahrhunderts, sie sind zugleich von dem Strom neuen Lebenswillens, neuer Verinnerlichung getragen. Und so sah er die Wandbilder der Alten nicht nur mit dem Auge, sondern auch mit dem Empfinden. Es ist nicht die zufällige Wahl eines neuen Vorbildes, nicht ein Wechsel der Mode, vielmehr eine Umstellung von innen heraus, und damit eine Wahlverwandtschaft zu jenen Alten. Wir finden keine äußeren Entlehnungen, weder im Aufbau noch in Einzelheiten; der Stil des Ganzen deckt sich nicht genau mit Giotto, nicht mit Raffael; wir fühlen, daß sich der Maler den Werken dieser Meister mit verstehendem Sinn hingegeben hat, er wiederholt jedoch nicht Bestimmtes daraus, sondern die Gesetze ihres Schaffens sind in seinen Formwillen eingegangen; alles was wir an dem Bilde gesehen haben, läßt sich an den Fresken der Alten im Grundsätzlichen genau übereinstimmend aufweisen, nicht aber in der Anwendung auf den gegebenen Fall. Ein Wiederaufleben alter Kunst also, nicht in äußerer Nachahmung, sondern in heiliger Liebe, hervorquellend aus dem Lebenswillen des ganzen Menschen, der wiederum getragen ist von edler Kraft der deutschen Jugend. Ein Schaffen aus innerem Zwang, belohnt durch köstliches Gelingen: rein und klar steht das Bildgefüge vor uns, die Wand ist ein zartes Blühen geworden; es ist die Gestaltung ernster, männlicher Hingabe, die erste Malerei dieser Art seit Jahrhunderten — und auf lange hin die letzte!

Denn Cornelius hat nichts wieder von gleicher Kraft und Klarheit geschaffen, wie die Erkennung Josephs und das Gegenstück, die TRAUMDEUTUNG.

Sein nächstes großes Werk waren die Fresken in der Münchener Glyptothek – der Meister der Josephbilder ist da kaum noch zu erkennen. Erstaunlich die verstandesmäßige Gliederung und Verteilung des außerordentlich reichen Inhalts; in Aufbau und Farbe aber ist alles dahin, was wir in der Casa Bartholdy bewundern. Es folgen die Wandmalereien in der Ludwigskirche zu München, dann wird Cornelius durch Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin berufen und erhält hier den Auftrag, die geplante Grabhalle am Dom mit Wandgemälden zu schmücken. Ausgeführt hat er dazu nur kleine Entwürfe und zum Teil die „Kartons", Vorzeichnungen in dem riesigen Maßstab des beabsichtigten Baues, Kohle auf Papier. Jahrzehnte hindurch war das die einzige Betätigung des Malers. In der National-Galerie ist von den Kartons der früheste und frischeste ausgestellt, die APOKALYPTISCHEN REITER, 1846 gezeichnet. Die leidenschaftliche Empfindung des Künstlers ergreift uns. Aber es ist mehr eine Wirkung vom Herzen zum Herzen – die wir gewiß nicht mißachten wollen, nur geht die Absicht des Künstlers nicht mehr rein in der Form auf wie bei jenem früheren Meisterwerk. Statt der Bildklarheit zerrissene Flächen, im einzelnen viel Entlehnungen aus alter Kunst, der Strich oft flau. In den späteren Kartons wird die hier noch starke Empfindung mehr und mehr durch Überlegung ersetzt, die Zeichnung wird immer unpersönlicher und schließlich so verblasen, daß man kaum noch das Bildganze auffassen kann.

Auch die Werke, die Cornelius vor den Bartholdy-Fresken geschaffen hat, bleiben gegen sie weit zurück. Dies kurze Aufblühen und rasche Verwelken wird man nicht aus dem Schicksal der Persönlichkeit allein verstehen können, die Erklärung liegt vielmehr in der Begegnung des Menschen mit der Geistesgeschichte seiner Zeit. Dieser ernste, innerliche, reine, hochstrebende, männliche Geist wurde zur höchsten Leistung beschwingt, als in der deutschen Jugend jener Wille zur Erneuerung des Lebens aufleuchtete, in den jungen deutschen Malern des römischen Klosters der Wille zur Erneuerung der Kunst, zu ihrer Abklärung und Verinnerlichung, in Verehrung zu den Alten, in Andacht zur Kirche.

Wie wir auch stehen mögen zur Geschichte unseres Volkes, zu den Formeln des Glaubens: teilnahmsvoll werden wir stets jenes Geistesfrühlings gedenken, der damals durch die deutsche Jugend ging — wenn auch manche Hoffnung sich nicht erfüllte, manches erhofft wurde, das abseits von unserem Wege zu liegen scheint. Und in dem Josephbilde des Cornelius ist jene neue Gesinnung Form geworden, rein und klar das Bildgefüge, die Wandfläche ein zartes Blühen. Ein Denkmal hoher Begabung und edler Geistigkeit, ernst und ehrwürdig dastehend am Eingang zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, wie sie sich vor unserm Auge in der National-Galerie entfaltet.

Prägung der Persönlichkeit und Geist der Zeit hatten sich verbunden — jede der beiden Kräfte allein reichte nicht aus zu so vollem Gelingen. Das sehen wir an den Leistungen der anderen Nazarener: es lebte in ihnen die gleiche Gesinnung wie in Cornelius, aber es fehlte die persönliche Gestaltungskraft. Friedrich OVERBECK, der frommste, malte in dem Bartholdy-Saal den VERKAUF JOSEPHS durch seine Brüder: ohne Klarheit im Aufbau, schwächlich in der Zeichnung, reizlos in der Farbe; auch das innerlich Ergreifende des Vorgangs ist nicht zur Form geworden. Die SIEBEN MAGEREN JAHRE dagegen, in dem Bogenfeld über der Erkennung Josephs, ungewöhnlich gelungen in der Flächenverteilung und der Farbe.

Das andre Bogenfeld malte Philipp VEIT: DIE SIEBEN FETTEN JAHRE — auch dies nicht unerfreulich in der Massenordnung und Farbigkeit; dagegen hat er aus der Geschichte von JOSEPH UND POTIPHARS WEIB — den Barockmalern ein hoch willkommener Gegenstand — nur ein ziemlich nichtssagendes Bild zu schaffen gewußt.

Wilhelm von SCHADOW, der Sohn des großen Berliner Bildhauers, malte JAKOBS KLAGE und JOSEPH IM GEFÄNGNIS: die künstlerischen Absichten der Nazarener ohne die geistige Feinheit des Cornelius — Vergangenheit, die uns nichts mehr gibt.

Veit wurde später das Haupt der Frankfurter Nazarenerschule, Schadow Direktor der Düsseldorfer Akademie. Aus dieser späteren Zeit Schadows stammt das WEIBLICHE BILDNIS, in dem sich mit der nazarenisch strengen

Zeichnung Erinnerungen an venezianische Bildpracht seltsam mischen: das Feuer ist ausgebrannt.

Jüngere Künstler kamen aus Deutschland, die Lehre der Akademie verwerfend, nach Rom, schlossen sich jenem ersten Geschlecht der Nazarener an. Die National-Galerie ist arm an Ölgemälden dieses Kreises, enthält aber eines der glücklichsten Werke, die je aus ihm hervorgegangen sind: DIE VERKÜNDIGUNG von SCHNORR v. Carolsfeld (Abbildung 9); gemalt 1820, da er sechsundzwanzig Jahre alt war. Strenge Zeichnung, Erinnerung an alte Kunst, feines Gefühl für die südliche Landschaft verbinden sich zu einem zarten Klang – der ihm später nie wieder so gelungen ist.

Herber ein gestaltenreiches Gemälde von Ferdinand von OLIVIER, die ARCHE NOAH, äußerst sorgfältig gearbeitet, voll schwerblütiger Empfindung; bezeichnend für die nazarenische Bildabsicht durch die Flächigkeit und klare Farbe, und auch durch die vielen Anklänge an alte Kunst, der Kenner sieht hier mit besonderem Erstaunen, was alles der Maler in sich aufgenommen hat. Von dem Wiener Edward von STEINLE, der lange in Frankfurt wirkte, neben Veit, ist kein Beispiel seiner kirchlichen Werke ausgestellt – die Form ist da durch alte Vorbilder bestimmt, der Aufbau entspricht den Gesetzen der Wandmalerei – dagegen das reizvolle BILDNIS SEINES TÖCHTERCHENS: die Gewöhnung an das Schalten mit großen Flächen klarer Farbe verbindet sich hier mit der Unmittelbarkeit liebevoller Beobachtung zu außerordentlich erfreulichem Ergebnis.

Hohe persönliche Kraft ist dann noch einmal in das nazarenische Kunstwollen eingeströmt: Alfred RETHEL hat in Holzschnitten und Wandbildern den Aufbau zu neuer Wirkung entwickelt, in seiner Zeichnung lebt an Stelle der so rasch verflauenden Nazarener-Art etwas von der knorrigen Kraft Dürers. Sein Ölgemälde in der National-Galerie, BONIFAZIUS, ist im Vortrag unangenehm glatt; das Besondere seines Könnens kommt nicht zur Geltung. Wir erleben es jedoch vor den KARTONS ZU DEN AACHENER WANDBILDERN: klare Gestaltung des Vorgangs im Aufbau; die Fläche ist nicht so gewahrt wie in dem Josephbilde des Cornelius, ist vielfältig zergliedert, der Raum vertieft; die Fülle der Form – etwa im Einzug Karls des Großen zu Pavia – läßt sich nicht als Einheit schauen; wie bei den

9 *Schnorr*

10 *Schwind*

Barockmalern bilden sich schräge Pyramiden aus Gruppen von Figuren, aber mehr als bei diesen Meistern fesselt jede einzelne durch ihr Tun, ihre Bewegung, und vor allem durch die Kraft der Zeichnung. Am glücklichsten ist das Ergebnis, wenn das Geschehen in wenigen Gestalten zu erzählen ist, wie bei dem Besuch Kaiser Ottos in der Gruft Karls des Großen: die Bewegung des romantischen Mischlings von hoher Ausdruckskraft, die Bildordnung klar und wohlklingend.

Nach einer anderen Seite hin wird die Gesinnung und die Formabsicht der Nazarener abgewandelt durch die liebenswürdige Persönlichkeit des Wieners Moritz von SCHWIND. In seinen Wandgemälden und großen Leinwandbildern ist die künstlerische Herkunft von den Nazarenern in Aufbau, Zeichnung und Farbe viel deutlicher als in den kleinen Ölgemälden, die für Wohnräume bestimmt waren und auf denen heute sein Ruhm beruht; ein aufmerksames Auge wird aber auch da die gleichen Grundzüge der Flächenordnung und Linienführung finden. Bei den Nazarenern ist ein Hauptteil der Absicht und Wirkung der seelische Gehalt, die weltabgewandte Frömmigkeit; auch bei Schwind ist der Inhalt wesentlich, aber er ist anders gestimmt: nicht altkirchliche Andacht, sondern ein herzinniger Sinn für die Gottesnatur, für das deutsche Märchen, für liebe Menschen, blonde Helden und Nixen, Wanderburschen und Jungfrauen. Frömmigkeit ist heute lebendiger geworden, mehr persönlich und werktätig, freier von Formeln als zu Zeiten Overbecks, der Inhalt seiner Bilder klingt daher nicht mehr; was wir dagegen auf Schwinds Gemälden sehen, rührt an unser Empfinden, heute vielleicht noch mehr als zu seiner Zeit — so wie uns Erinnerungen an die eigene Kindheit kostbarer sind als da wir sie erlebten.

Am deutlichsten ist in unserer Sammlung Schwinds Herkunft von der Form-Anschauung nazarenischer Freskenmaler in dem ASCHENBRÖDEL-BILD (Abbildung 10). Oben die unfreundliche Mutter und das bescheidene Mädchen, unten die beiden eitlen Töchter, reizende Wienerinnen möchte man sagen, zu einem Maskenfest ausgehend, in einer Verkleidung, die aber doch die Gewöhnung an den Reifrock erkennen läßt; die eine streift sich die Handschuhe an, die andere steigt statt in den Fiaker in eine maultiergetragene Sänfte, vermittels eines Kissens, und man sieht den schlanken

Fuß, der doch noch nicht fein genug war – all das ist mit reizender Liebenswürdigkeit erzählt, voller Anmut in den Bewegungen. Zugleich aber sieht man, wie überall klare Flächen sich formen, in größtem Unterschied von den Genre-Bildern etwa der Düsseldorfer: es ist die Anschauung des Malers großer Leinwandgemälde und Wandfresken. Und innerhalb der fest umgrenzten Flächen bleiben die Farben einheitlich, sie sind licht, zart, blühend, dem Empfinden unserer Zeit nahe, ganz verschieden aber wieder von jenen trübtonigen Salonbildern.

Dies Gemälde ist die Wiederholung eines Stückes aus einer Folge zum Aschenbrödel-Märchen; eine Studie zu dieser Reihe ist der TÜRMER, ein kleineres Bild unserer Sammlung.

SABINE VON STEINBACH, das Standbild des Judentums meißelnd, rechts zurück Meister Erwin mit dem Erzbischof und schließlich das Straßburger Münster – auch hier scharf umrissene Flächen von einheitlich klarer Farbe; die großen Teile links, die Künstlerin und die graue Bildsäule, allerdings etwas matt, den Gesamteindruck mindernd; rechts jedoch köstliche Töne, das Gewand des Kirchenfürsten, das Münster, und ein biedermeierlich-freundlicher Blumenstrauß.

Dann das größte unserer Schwind-Bilder, doch von kleiner Form erfüllt, DIE ROSE: eine alte Burg, so zierreich wie man damals Ruinen ausbaute, auf hohem Fels gelegen, im deutschen Wald; und da ist Hochzeit, die Braut mit ihren Jungfrauen zeigt sich auf einem Turm, der nicht sehr dräuend wirkt, sondern mehr als romantische Laube; drüben am Waldrande der Bräutigam, zu Roß, mit seinen Rittern; vorn steigen fünf Musikanten empor, um bei dem Fest aufzuspielen. „Der Held – so schreibt Schwind selbst – ist der letzte der Musikanten, ein Mann von hohen Ideen, bedeutender Phantasie, aber nicht weiter in der Welt vorgerückt, als in der Gesellschaft gemeinen, eitlen Gesindels zur Ergötzung, vielleicht zum Spott der vornehmen Welt seine Stücklein zu blasen – ein verdorbenes Genie mit einem Wort. Das wird vielleicht zeitgemäß befunden." Man sieht aus dieser Beschreibung, daß der Künstler selbst den Gedankengehalt als wesentlich betrachtete, im Grunde also nicht viel anders wie die Genremaler; doch sind Schwinds Gedanken feiner und liebenswürdiger. Außerdem aber gibt die

Abkunft von der nazarenischen Form seiner Bildgestaltung einen Wert, der jenen fehlt: die Zerlegung der Erscheinung in lauter klare Flächen, die saubere Ordnung dieser Flächen, der Ausdruck in ihren Umrissen, namentlich beim Laubwerk, die reinen Farben: außer dem Inhalt hat auch die Form ihre eigene Lebendigkeit.

Wie Schnorr und Steinle und Rethel hat auch Schwind neben großen Wandgemälden für Burg und Palast und Theater viel im kleinsten Maßstab geschaffen: Zeichnungen zu Märchen, die dann im Holzschnitt weite Verbreitung fanden, lieber Besitz des bescheidenen Bürgerhauses. Die strömende Erfindungsfülle lebte sich darin aus, wie einst zu Zeiten Dürers und Holbeins. Auf diesen Zweig seiner Tätigkeit weist die kleine Skizze zu einem der köstlichen Holzschnitte, die in den Münchener Bilderbogen erschienen: RITTER KURTS BRAUTFAHRT – „Widersacher, Weiber, Schulden, ach! kein Ritter wird sie los" – Goethes launiges Gedicht in einer Fülle von Gestalten vor uns ausgebreitet, gleichsam zum Ablesen; seine schalkhafte Plaudergabe verbindet sich da mit reicher Gestaltung und reizvoller Ordnung des Vielen auf kleiner Fläche.

Zwischen solcher fast zeichnerischen Anlage und dem mehr großflächigen Aufbau jener zuerst genannten Gemälde stehen in Erfindung und Durchführung einige kleinere Bilder; auf ihnen und ähnlichen Werken ruht heute hauptsächlich Schwinds Ruhm.

Von dem ABENTEUER DES MALERS BINDER – seine Braut überrascht ihn im Walde – enthält unsere Sammlung zwei Fassungen, eine unvollendete und eine ausgeführte. Die Liebenswürdigkeit der Erzählung, die Anmut der Bewegung beide Male von bestrickender Feinheit. Die HERZOGIN VON ORLEANS: als Schwind auf der Wartburg Wandbilder malt, besucht ihn die deutsche Prinzessin, steigt auf das Gerüst, während unten das Gefolge steht. Schwind hält ihr die Palette, und sie malt ein paar Blümchen in den Vordergrund. Wie reizend gibt sich hier die Fürstenknechtschaft, wie geschickt ist der Vorgang aufgebaut. Der ABSCHIED IM MORGENGRAUEN – alle Innigkeit unserer lieben Wander- und Studentenlieder umfängt uns. Das fein gefügte Werkchen gehört zu der zwanglosen Folge der „Reisebilder"; Schwind selbst nennt sie „Gelegenheitsgedichte, Lustspiele, lyrische Lieder oder Bilder"; auch hier also das Dichten des Inhaltes eine Hauptsache,

aber wir lassen uns gern von ihm gefangen nehmen, weil er aus reinem Herzen kommt, weil der Aufbau klar ist, weil Farbe und Zeichnung – die für seine umfangreichen Schöpfungen nicht ganz ausreichten – den Ton des Gedichtes nicht verstimmen. Gewiß ist Schwind kein großer Maler gewesen, so wenig wie der gealterte Cornelius; aber wie wir vor dessen riesigen Kartons, als einer tiefgründigen Gedankenschöpfung, mit schweigender Achtung stehen, so betrachten wir Schwinds bescheidene Gemälde mit lächelnder Teilnahme.

So sehen wir nach dem ersten frischen Wachstum eines reinen Formwillens in jenem Fresko des Cornelius bald ein Verwelken, Verstauben. Neues Leben dann in zwei für sich aufsprossenden Zweigen, knorrige Festigkeit bei Rethel, duftendes Blühen bei Schwind. Gemeinsam ist allen diesen Künstlern der Aufbau nach festen Formgesetzen, die sie in ihrer inneren Vorstellung tragen, denen sich die Erscheinung der Wirklichkeit einfügt: die klar geschichtete Ordnung der Massen und Flächen, die reine Führung der Linien, die Abstimmung der Farben in geschlossenen Stücken.

Solcher Aufbau nach festen Formgesetzen ist nun auch das Wesen einer anderen Reihe von Kunstwerken, deren Folge sich in schulmäßigem Zusammenhang über viele Jahrzehnte hin erstreckt: die klassische Landschaft. War für Cornelius und seine Genossen die Wandmalerei vor Raffael das Vorbild, geweiht noch durch die fromme Verehrung für die Innigkeit jener Meister, so knüpfen diese Landschafter, ebenfalls in Rom schauend und schaffend, an spätere Maler an; Giorgione und Tizian hatten das Gefühl der hohen Renaissance für die Landschaft zu vollendeter Form geprägt, Gaspard Dughet, dann Nicolas Poussin und Claude Lorrain hatten sie weiter geschärft, ausgeschliffen, gesteigert; während des achtzehnten Jahrhunderts lebte sie in steter akademischer Übung weiter. Es handelt sich also hier nicht so sehr um einen Bruch mit der Überlieferung, wie bei Cornelius, sondern eher um die Belebung einer Formel, die im Begriff war zu erstarren; eine Belebung angesichts der südlichen Natur, in der einst diese Art landschaftlicher Anschauung entstanden und weiter gebildet war. Das Formgesetz ist das gleiche, das auch die Figurenkunst der großen Italiener beherrscht – wie alle echte Kunst eine feinste Frucht des Landes.

Die Begründer der neuen klassischen Landschaft teilen mit den Nazarenern die Begeisterung für Rom, aber der Inhalt ihres Lebens ist nicht die alte Kirchlichkeit, sondern die lebendige römische Natur, die sie unermüdlich durchwandern, zeichnend, jagend, schwärmend. In ihren früheren Werken kommen wohl biblische Gestalten vor, aber sie sind lediglich Ausschmückung, und ebenso gern wird der Schmuck anderen Stoffkreisen entnommen, auch dem Landvolk, das sich in Gehaben und Tracht so wohl in die Umgebung fügt. Durch alles hin klingt immer die Liebe zu diesen Naturformen, zu diesem einfach-natürlichen Leben, das wie in der Gegenwart so schon vor Jahrhunderten und nicht viel anders auch vor Jahrtausenden darin nistete. Späterhin wird mehr und mehr das Antikische bevorzugt, in Gestalten und Bauwerk wie in der Wahl der Örtlichkeiten, und so hat die Bezeichnung „klassische Landschaft", die schon für Poussin und Claude galt, bei jüngeren Malern wie Rottmann oder Preller noch eine besondere Bedeutung bekommen: auf das Gegenständliche gerichtet. Uns kommt es hier darauf an, den Sinn der Bildform zu verstehen, der bis um 1880 hin ein merkwürdiges Weiterleben alten Kunstgesetzes darstellt.

Wie die National-Galerie in den Wandgemälden der Casa Bartholdy das wertvollste Denkmal aus dem Kreise des Cornelius enthält, so sehen wir hier auch ein hervorragendes Zeugnis der klassischen Landschaft aus der Zeit ihres Aufblühens: eine Folge von WANDBILDERN, die Johann Christian REINHART 1825–29 für den Marchese Massimi in Rom gemalt hat.

Das große Mittelstück (Abbildung 11) gibt einen Blick über reichgegliedertes Flachland, in der Ferne von bläulichem Bergzug abgeschlossen; rechts und links erheben sich prächtige Bäume. Leicht aufgehobene Gleichseitigkeit; auf der wagrechten Fläche, die sich in die Tiefe dehnt, die beiden mächtigen senkrechten Kulissen: wohlige Ordnung und festes Raumgefüge – das Bild gestaltet sich nach den Grundgesetzen wie sie die alten Italiener aus den Tatsachen menschlichen Schauens entwickelt hatten, angesichts der klar gegliederten und scharf gezeichneten Landschaft des Südens.

Betrachten wir nun genauer das einzelne, so sehen wir, wie in dieser Formanschauung alles die gleiche Klarheit und Schärfe gewinnt. Das Land

ist nicht etwa wellig und unbestimmt, sondern es besteht aus einer außerordentlich großen Zahl einzelner Streifen, die sich jedesmal deutlich gegeneinander absetzen. Neben durchgehenden Zügen erscheinen auch vielfach zungenförmige, die von rechts und links her nach der Mitte zu sich erstrecken, immer in verschiedener Ausdehnung und Stärke, immer verschieden begründet, wirkliche schmale Landzungen, von Wasser umgeben, oder niedrige Hügelgrate, aus der Ebene sich ein wenig erhebend. Jeder Streifen hat eine andere Farbe, grünliche und bräunliche Töne wechseln unaufhörlich, und ihre Abstufung dient zugleich dem Eindruck der räumlichen Vertiefung. Ebenso lösen sich beständig Hell und Dunkel ab: mit sorgfältigster Überlegung ist das Licht so geführt, daß es die Gliederung der Fläche vermannigfaltigt, verschärft. Und wie im großen auf der wagrechten Ebene die senkrechten Baumkulissen sich erheben, so steht auch auf jedem dieser Einzelstreifen aufrechte Form, ganz niedrige Wandstücke gleichsam, an denen das Auge von Stufe zu Stufe zurückgeführt wird. Diese senkrechten Teile erstrecken sich immer gleichlaufend mit der Bildfläche; vorn ein lockerer Zusammenhang quer über das Gemälde hin, weiter zurück kürzere Folge nam Rande oder in der Mitte. Im Vordergrund Steinblöcke und bewegte Gestalten, dann antikische Gebäudegruppen, in Geländefalten halb verdeckt und dadurch wiederum den räumlichen Eindruck verschärfend, ebenso durch ihre Verkleinerung; im verringerten Maßstab wächst dann der Umriß einer Hügelstadt mit dem Geländestreifen zusammen.

All das entspricht im Grundsätzlichen genau dem Verfahren Giorgiones oder Poussins. Wir fühlen nicht so sehr ein Persönliches, nicht Eingebung, sondern die verstandesmäßige Anwendung alter Regeln, die einer ganzen Gruppe von Malern gemeinsam war. Es ist etwa als gingen wir durch einen italienischen Park der Barockzeit mit Schloß und Terrassen und Kaskaden: wir empfinden, daß alles wohl überlegt ist, sehr reich und doch ganz klar, richtig sozusagen, auf Grund geschlossener Überlieferung, aber wir fragen kaum nach dem Namen des Baumeisters, weil wir halb bewußt denken, daß ein anderer da mit gleicher Sicherheit geschaltet hätte.

So ist auch die malerische Durchführung in Reinharts Bild zwar von hoher Feinheit, aber sie hat doch auch wieder etwas durchaus Akademisches, sie erweckt unsere Bewunderung, nicht warme Teilnahme. Unpersönlich ist der

11

Reinhart

12 Koch

Vortrag; die Farbflächen sind sauber hingebracht, ohne daß man irgend etwas von eigener oder gar augenblicklicher Erregtheit des Malers spürte. Und in den einzelnen Formen, vor allem im Baumschlag, erkennt man die Rezepte des achtzehnten Jahrhunderts, der Akademie. Da lernte man an Mustern die verschiedenen Arten des Laubwerks formelhaft darstellen, man brauchte sie nicht vor der Natur in Malwerk umzusetzen. Die malerische Feinheit liegt in der Tonstufung. Man gehe einmal ganz genau das Braun durch, von Geländestreifen zu Geländestreifen, oder innerhalb eines solchen Streifens: wie das Braun etwa vorn in den Gestalten, den Blöcken, dem Boden immer neu abgestuft ist und doch zusammengehalten; und diese Mannigfaltigkeit vervielfacht sich dann in all den Bodenstücken und Baulichkeiten nach der Tiefe hin. Diese hundertfältige Abstufung des Braun durchschlingt sich mit der ebenso zarten und reichen Folge der grünlich-bläulichen Töne. Wenn der Betrachter einmal genau von Zoll zu Zoll diesen Abstufungen, Gegensätzen, Ausgleichungen der beiden Grundtöne nachgeht, so wird ihm zu seinem hohen Erstaunen offenbar werden, was für eine außerordentlich verfeinerte Schulung die alten Akademien überlieferten. Das einzelne ordnet sich den größeren Zusammenhängen ein, so wie die räumliche Gliederung all der Landstreifen und Baulichkeiten dem beherrschenden Gegensatz von Baumkulissen und Ebene, von Rahmung und Durchblick. Die freskenhaft lichte Farbigkeit und die rhythmisch klare Massenordnung gibt dem Ganzen etwas edel Zartes und feierlich Großes, wir spüren die Vornehmheit der sicheren und ruhig gewachsenen alten Kunst, an der Stätte ihrer stolzesten Vergangenheit nachwirkend, hineinragend in die Geistigkeit einer Zeit, die sonst innerlich unsicher und unruhig geworden war.

Das gleiche Gesetz geht in ebenso reicher und sorgsam freier Anwendung durch die kleineren Stücke der Folge.

Etwas jünger als Reinhart, seinem Lebensalter wie seiner künstlerischen Einstellung nach, war Joseph Anton KOCH, ein Tiroler, der in Rom lebte, mit den Nazarenern befreundet und gelegentlich zu ihren Arbeiten herangezogen. In unserer Zeichnungen-Sammlung liegt eine Reihe von Entwürfen zu Dantes Göttlicher Komödie, Vorarbeiten für Wandgemälde, die er gemein-

sam mit Schnorr und anderen Nazarenern im „Casino" des Marchese Massimi malen sollte. In der Hauptsache aber war Koch Landschafter. Reinhart war noch ein Sohn der alten Zeit, Gegner der Nazarener, in seinem Malverfahren Nachfolger der akademischen Überlieferung, wie wir es etwa im Baumschlag seiner Gemälde sehen, und besonders deutlich in seinen Zeichnungen. Bei Koch fühlen wir mehr den Willen zu eigener Gestaltung, den Beginn eines Neuen, ähnlich wie bei den Nazarenern. Auch daß er gelegentlich schriftstellerte, polternd, mag als Zeichen der veränderten Zeit gelten. Mehr wohl noch als durch seine Kunst hatte er durch seine prächtige Persönlichkeit und Gesinnung weitreichenden Einfluß; seit je gilt er als der eigentliche Begründer der deutschen „klassischen Landschaft".

In der National-Galerie hängt eines seiner besten Gemälde, Blick über eine TIBERLANDSCHAFT (Abbildung 12). Den heutigen Betrachter befremdet zunächst wohl die Härte der Flächen, die Schärfe der Linien, die Trockenheit der Farben, da er an weiche Lockerung der Form und leuchtende Töne gewöhnt ist. Umgekehrt fehlt auch jene sichere Freiheit des alten Akademikers, die wir in Reinharts Landschaften sahen. Das Grundsätzliche des Aufbaus ist ähnlich wie dort: fest abgesetzte Flächen, genaue Schichtung der Kulissen. Nur wirkt dies strenger, scheint schwerer erarbeitet; und bei allem Hinstreben zur klassischen Form fühlt man doch die genauere Beobachtung der Natur. Es handelt sich denn auch um eine bestimmte Gegend bei Rom, Aqua acetosa; zwei Studien dazu in unserer Zeichnungen-Sammlung. Reinharts Bilder sind mehr aus leicht strömender Erfindung entworfen, so wie sie aus dem Handgelenk gemalt sind; bei Koch mehr Sorgfalt und mehr Andacht: die Gesinnung der Nazarener vom Kirchenbild auf die Landschaft übertragen.

Rechts die vorderste Kulisse, in etwa dreieckiger Form, weit von links her aufsteigend; aus ihr erhebt sich ein stolzer Baum, dessen Zweige dann nach innen sich herüberneigen, den oberen leeren Teil der Bildfläche schmückend. Bei neueren Landschaften sind Erde und Himmel gleich lebendig in Farbe und Malwerk, bei den alten dagegen wirkt die Erde unten im Bilde geschlossen und schwer, der Himmel leer und leicht, daher die Vorliebe für den mächtigen Baum, dessen Gezweig durch die Vielfältigkeit seiner Form ein Gegengewicht gegen die feste Masse unten bildet und zugleich als Ornament dem Gesamteindruck

Reichtum verleiht. Außerdem treibt diese bis oben durchgehende aufrechte Form, indem sie alle Kulissen und den Himmel überschneidet, den Raum zurück. Die neuere Landschaft gewinnt den Tiefeneindruck durch Farbe und Licht, braucht keine Überschneidungen.

Als nächste Schicht eine ebenfalls etwa dreieckige Kulisse links, etwas kleiner; ein Gebäude gibt senkrechte Formen hinein. So geht es in einigen leiseren Schrägen, die sich immer in stumpfen Winkeln begegnen, weiter zurück, bis ans Ende des Vordergrundes. Hier ist ein scharfer Absatz, zum Flußtal hinunter – denn der Beschauer steht hoch, damit er recht viel überblicken kann. Wie der große Baum den ganzen Bildraum von oben nach unten überschneidet, so verläuft hier eine zweite stärkste Überschneidung der Quere nach. Der Strom windet sich zwischen den felsigen Ufern, und so schiebt sich eine aufrechte Form hinter die andere. Zwischen ihnen können sich nun kleine wagrechte Ebenen entfalten, Flußwiesen, auf denen Herden weiden. Mit fernem Gebirge schließt das Raumgebilde ab. In dem klaren Himmel links helle Wolken – ein leichtes Gegenspiel zu der Baumkrone – räumlich klar gezeichnet: wir empfinden die Wölbung des Firmaments über der weit sich dehnenden Erde.

Dieser Aufbau des Gemäldes aus senkrechten Kulissen, in die nur vorsichtig kleine wagrechte Stücke eingelegt sind, setzt eine klare Wirkung der Flächen voraus. Sie haben daher scharfe Umrisse. Ihre Ordnung im Bildraum ist wohlüberlegt, so daß die Überschneidungen möglichst wirksam werden. Innerhalb jeder Fläche ist die Einheit der Erscheinung gewahrt; das ist bei den entfernteren Teilen schon durch das Naturvorbild gegeben, im Vordergrund aber aus künstlerischer Überlegung durchgeführt; am deutlichsten ist es in der ersten Kulisse, wie da all die viele Einzelform der Erdbildung und ihrer mannigfachen Bewachsung zusammengefaßt ist, die Unterschiedlichkeiten in Raum und Farbe abgedämpft. Denn wie als Form, so ist auch als Farbe jede Fläche einheitlich behandelt, und eine zur andern abgestuft, vom Braun vorn bis zum Blau der Ferne. Man beginne an einer Stelle des unteren Bildrandes und gehe dann langsam mit dem Auge weiter nach oben: von Fläche zu Fläche wechseln die warmen und kalten Töne, die Verbindung des Grün mit Braun und Blau; und wie mit der räumlichen Entfernung die Maße

der Absetzungen immer kleiner werden, so die Intervalle der immer helleren Töne. Je mehr solcher Tonfolgen man von unten nach oben verfolgt, je genauer man auch den Harmonien von rechts nach links nachgeht, um so lebendiger atmet das Kunstwerk, dessen Farbigkeit auf den ersten Blick vielleicht tot erschien.

Lebhafte Lokalfarben nur in den paar Gestalten, die als Ausschmückung den einzelnen Schichten angeschlossen sind, deren Töne noch mehr vereinheitlichend. Indem ihr Maßstab gleichsam ruckweise sich verkleinert – ebenso, weniger auffallend, bei Büschen, Bauwerk – helfen sie mit zur Tiefengliederung.

Bei dem Fresko des Cornelius hoben wir hervor, daß die Figuren in einer schmalen einheitlichen Schicht geordnet sind; hier dagegen, im kleineren Staffeleibilde, ist Vertiefung des Raumes erstrebt. Das Gemeinsame aber ist das Bauen mit fest umgrenzten Flächen, klar abgesetzten Farben, genauen Linien. Alles im größten Gegensatz zu der neueren Art, Natur zu sehen und Landschaft zu malen. Die ältere Kunst, die von Koch aufgenommen wurde, erwuchs in Italien: das geologische Alter der dortigen Erdkruste ergibt reichste Form, deutliche Gegensätze von senkrechten und wagrechten Flächen, scharfe und bewegte Linien. Die künstlerischen Darstellungen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts erzogen das Auge zu einer Einstellung, die nun wiederum in der südlichen Landschaft, und ganz besonders in der römischen, den Inbegriff der Schönheit sah. Die Klarheit der Raumbildung und Flächenordnung, die Reinheit der Linien war das Entzücken Goethes wie aller „gebildeten" Wanderer in Italien. Die Kolonie deutscher Maler, deren Haupt Koch war, lebte angesichts dieser edlen Pracht; Sommers hausen sie auf den Felsennestern des Sabinergebirges, mit den formreichen Ausblicken. Später hat die „intime Landschaft" der Fontainebleau-Schule, mehr noch die Auflösung der Flächen und Linien durch den Impressionismus gerade den Rechtgläubigen jene einst so unbestrittene Schönheit entwertet, die Landschafter pilgern nicht mehr nach Rom. Aber wer sich nicht auf bestimmte Meinungen einschrauben läßt, wer mit unbefangenem, offenem Sinn seine kurze Lebensspanne auf unserem merkwürdigen Planeten durchwandert, dem wird doch das Herz aufgehen, wenn er von Civitella oder Olevano unter mächtigem Gezweig hindurch über scharfe Felsformen in das weithin prangende Land

blickt, und er wird dann auch in Kochs anscheinend trockenem Gemälde Wahrheit finden und Andacht: es ist ein echtes Kunstwerk, weil der Maler das Wesentliche, das er in der Natur empfand, zur Form gestaltet hat.

Nicht immer war Kochs Streben mit so reinem Gelingen belohnt wie hier. Meist sind seine Bilder von dicht gedrängten Einzelheiten erfüllt; er war ein Tiroler Kind, und das enge Gefüge seines Heimatlandes mag seine Vorstellung von vornherein bestimmt haben. Auch in den kleineren Landschaften der National-Galerie wollte er zu viel geben, so daß der gleiche Grundsatz des Aufbaues weniger glücklich wirkt. In dem KLOSTER SAN FRANCESCO etwa sehen wir links die vorderste Dreieckfläche mit dem überragenden Geäst, rechts die zweite mit Kapelle und Baumstrunk, und so fort bis zu dem scharfgratig abschließenden Gebirge.

Diese Art, die Natur zu sehen und das Landschaftsbild zu bauen, bleibt noch lange wirksam.

Besonders gefeiert war seiner Zeit Karl ROTTMANN, zu dessen italienischen Ansichten im Münchener Hofgarten der König die berühmten Distychen verfaßte. In der Pinakothek wurde seinen griechischen Landschaften ein besonderer Saal mit abgedecktem Licht eingeräumt. Zu beiden Gruppen enthält die National-Galerie Vorstudien in kleineren Ölgemälden. Der Blick auf PERUGIA zeigt noch die Flächenordnung und Scharflinigkeit wie die Tiberlandschaft Kochs; ebenso sind die Farben in eine Tonfolge feiner Intervalle eingestellt, doch ist der Gesamtklang zarter und leichter als bei Koch; das Bild wird jeden erfreuen, der die umbrische Landschaft kennt. Die Vorstudie zu den Pinakothek-Bildern dagegen, MARATHON, ist, wie diese, theatralisch übersteigert, schwer und branstig gemalt.

Johann Wilhelm SCHIRMER, einflußreicher Lehrer in Düsseldorf und später in Karlsruhe, ist in der National-Galerie mit einer Folge von sechs BIBLISCHEN LANDSCHAFTEN vertreten, jede noch von einem Sockelbild begleitet. Darin kleine Gestalten, Geschichten aus dem Alten Testament, zum Teil nach Schnorr und Raffael gezeichnet. Die Flächen sind nach dem gleichen Grundsatz aufgebaut wie bei Koch, doch ist alles ein wenig lockerer, reicher im einzelnen, namentlich aber sucht Schirmer stärkere Farbe, in ihrem

Klingen und Gegeneinanderklingen eine Art von Stimmung, die in Kochs karger Tonstufung fehlt. Böcklin, Schirmers großer Schüler, hat diesen Ansatz dann in voller Pracht entfaltet. Schirmers Farben sind mit der Zeit – anders als bei Koch – nachgedunkelt, wirken schwer und müde, und so tritt das Überlegte des Aufbaues störend hervor. Abweichend eine kleine Naturstudie, WALDGEBIRGE, leicht gemalt und frisch geblieben: wir sind überrascht, wie helläugig dieser Maler blickte, wenn er nicht in der Werkstatt rechnete, sondern vor dem Angesicht der Natur stand: frühlinghaftes Grün und zartes Lila, Duft und Würzigkeit – ein Beispiel dafür, daß die Maler der älteren Richtungen die Landschaft ebenso unbefangen sehen und malen konnten wie die Jüngeren, die sie erst entdeckt zu haben glauben; aber im vollendeten Gemälde suchten sie bestimmte Formansprüche zu erfüllen. Daher der lebendige Reiz der Zeichnungen und Farbenskizzen, bei denen wir uns nicht erst in vergangene Bildabsichten hineinzusehen brauchen; gleich den Briefen großer Schriftsteller aus früheren Jahrhunderten, in denen ihre Menschlichkeit frei von der Umkleidung erscheint, mit der sie vor der Öffentlichkeit auftraten.

Ähnliche Verbindung von erzählenden Gestalten mit dem Formgrundsatz der klassischen Landschaft suchte Friedrich PRELLER, ein Schüler Kochs; viel bewundert war früher sein Hauptwerk, die Odyssee-Landschaften im Museum zu Weimar; unsere Sammlung enthält eine Folge großer Zeichnungen dazu. Die norwegische KÜSTENLANDSCHAFT ist wenig bedeutend, auch nicht bezeichnend für seine Art.

Ludwig RICHTER, der Dresdener Märchenerzähler, stand in seiner römischen Wanderzeit, zu Beginn der zwanziger Jahre, unter dem Eindruck der neuen Kunstabsichten, bewunderte Schnorr und Koch. Besonders war ihm der alte Koch ein verehrtes Vorbild, er besuchte ihn oft, ließ sich von ihm beraten und gelegentlich auch in seine eigenen Bilder hineinmalen; zwar wusch er die derben Pinselzüge des Alten wieder weg, aber er blieb stets dankbar für seine Anregung und Lehre.

In seine sächsische Heimat zurückgekehrt, malte er während der dreißiger Jahre eine Reihe köstlicher Bildchen, in denen noch die klare Flächenfügung Kochs nachwirkt; zuerst sogar italienische Ansichten, auf Grund von Studien die er mitgebracht hatte. Allmählich verdrängt dann deutsche Empfindung und

Natur die römische Schulung und Anschauung, dann wird der Vortrag mehr und mehr flau, schließlich hat er sich auf Zeichnung und Holzschnitt beschränkt und das Malen ganz aufgegeben, weil er selbst fühlte, daß seine Begabung dazu nicht mehr ausreichte. Unser Gemälde, WALDBRUNNEN IN ITALIEN, entstand 1837, und man könnte sagen, daß wir hier vor der Umbiegung seines Weges stehen: die Gestalten sind italienisch, so recht wie sie der deutsche Wanderer sah und malte und beschrieb, das Mädchen mit Tamburin, begleitet von einem Mandolinenspieler, die Frau mit dem Kind im Arm, der Campagnole am Brunnen, der feiste Mönch; Pferd und Esel. Aber die Umgebung ist schon mit deutschem Sinn empfunden, deutscher Wald, und wir sind fast erstaunt, wenn wir darin eben die italienischen Trachten gewahr werden. Und so ist im Aufbau noch manches von der Flächenschärfe Kochs zu bemerken, aber das ist überrankt von dem Reichtum der liebend geschauten Natur; sorgsam ins Einzelne durchgeführter Baumschlag und köstliche Durchblicke. Die Farbe sauber und hell, nicht nur in den Gestalten wie bei Koch, sondern nun auch in der Landschaft, besonders das Grün ist von einer Leuchtkraft, die bei Koch und seinen Genossen fehlt. Andererseits ist der malerische Vortrag noch nicht flau geworden wie in Richters späteren Gemälden, sondern klar und zart.

Franz-DREBER, seit seinem einundzwanzigsten Jahre in Rom lebend, mit Böcklin befreundet, gibt in seiner frühen kleinen CAMPAGNA-LANDSCHAFT (Abbildung 13) eine zarte und reine Anwendung des klassischen Bildgedankens; dann aber wird der Aufbau zerfahren, der Vortrag verblasen — so bei der JAGD DER DIANA.

Andere Spätlinge dieser Formabsicht wirken noch fast bis zur Gegenwart hin, ihren Strebungen innerlich fremd: in Berlin Albert HERTEL, während der sechziger Jahre unter Drebers Einfluß in Rom. Die KÜSTE BEI GENUA, 1878 gemalt: zu der alten Linienschärfe kräftigere Farbe. Hertel schuf auch gern Landschaften mit geschichtlichen Gestalten — aber Sehen und Handwerk war in seiner Umgebung ganz anders, und von sich aus fand dieser sonst reich begabte Mann nicht die Kraft, als Maler rein auszusprechen, was ihm vorschwebte.

Allein stand auch Emil LUGO, dem lauten Getriebe des Kunstlebens scheu fernbleibend. Er war Schüler Schirmers, und arbeitete nach dem Form-

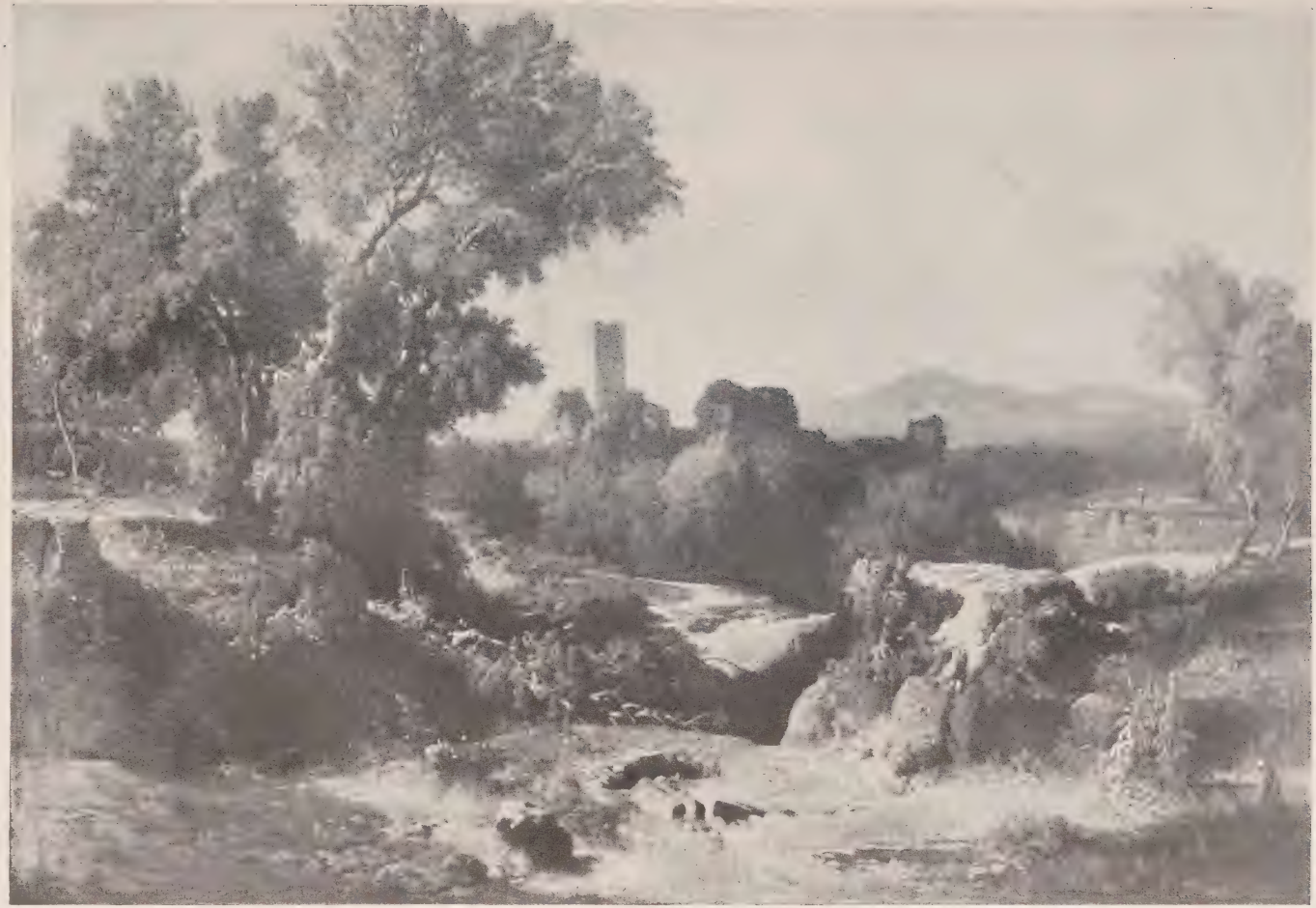
grundsatz der klassischen Landschaft still und schlicht weiter. Der MORGEN IM SCHWARZWALD (Abbildung 14) – seiner geliebten Heimat – 1884 gemalt, ist ein liebenswürdiges Beispiel dieser Art: klar das Gefüge der wagrechten und senkrechten Flächen, wohllautend der Zusammenklang der Linien. Daß hier das Handwerk dem allgemeinen Wollen und Können der achtziger Jahre ganz fern steht, stört uns heute nicht mehr. Ebenso reizvoll in Bau und Stimmung die vier kleinen Gemälde aus dem PRIENGRUND.

So lebt der Bildgedanke der klassischen Landschaft, vor hundert Jahren durch Anton Koch aus alter Pracht neu geformt, in mancherlei Veräſtelungen bis nahe an unsere Zeit hin.

Dagegen hat der klare Aufbau jenes Wandgemäldes von Cornelius nur eine kurze Blüte gehabt; die Begabung des Meisters selbst vertrocknete unter der Einwirkung des Verstandes und der Bildung, war nicht mehr getragen von dem Schwung der Jugend; seine Gefährten verloren noch mehr die Fühlung mit der geistigen Entwicklung Deutschlands. Bei Rethel und Schwind verbindet sich die alte nazarenische Formabsicht mit neuen Werten der Zeichnung und des Gehaltes. Die Menge huldigte den Theaterbildern der Geschichtsmaler; was Cornelius während der vierziger Jahre in Berlin, nach seiner Berufung dorthin, ausstellte, wurde kühl abgelehnt, man vermißte die leuchtende Farbe, die man bei Franzosen und Belgiern fand.

Heute, aus größerem Abstand, sehen wir die Dinge ganz anders. Die „glühende Farbe" jener Belgier ist trübe Ölfarbe, und die angestaunten Geschichtsbilder sind mehr oder weniger gelungenes Theater. All das ist und bleibt für den künstlerischen Blick tot, weil es nicht aus künstlerischem Formsinn gestaltet war. Jenes frühe Meisterwerk des Cornelius aber steht in der Kraft seiner morgenfrischen Reinheit vor uns.

Der Impressionismus, der während der letzten Jahrzehnte die Malerei beherrschte, ließ Masse und Fläche, Linie und Farbe im Flimmern des Lichtes versprühen; die Landschaft ist ihm der liebste Gegenstand; der Aufbau vielfiguriger Darstellungen liegt ihm nicht, am wenigsten als großes Wandgemälde.



13

Dreber

Inzwischen regen sich neue Kräfte: man sucht wieder ausgesprochene Linien, fest umrissene Flächen, klar nebeneinander gestellt, in ihnen ungebrochene Farben, Anordnung in schmaler einheitlicher Raumschicht, und in allem starke und schlichte Empfindung. Diese Absichten, durchweg dem Impressionismus entgegengesetzt, drängen zum großen schmückenden Wandbild. Sie alle sind bei jenem Meisterwerk des Cornelius rein und glücklich verwirklicht. Um so fühlsamer die Liebe, mit der wir es betrachten.

Nicht als ob die künstlerische Jugend unserer Tage an die Form des jungen Cornelius anknüpfen könnte oder wollte; diese ist an bestimmten Vorbildern geschult, die Heutigen bewundern wohl auch die Meister des Mittelalters, aber herbere: gotische Bildhauer, romanische Mosaizisten. Gemeinsam jedoch ist das Grundsätzliche der Form, und damit der Wille zum Wandbild.

Gemeinsam ist auch die Gesinnung; es fehlt zwar die kirchliche Färbung, die sie bei Cornelius hat, aber der Wunsch im Großen zu wirken, zum deutschen Volk zu sprechen, ist gleich. So lesen wir mit innerer Bewegung, was Cornelius vor hundert Jahren schrieb: „Wenn die Freiheit, die jetzt gewiß und wahrhaftig errungen werden wird, würdig soll genossen und den künftigen Zeiten gesichert werden: so muß der Genius der Nation in allen Dingen durchdringen bis zum untersten Glied. Denn nicht große Armeen, Festungen und Bollwerke sind der Schutz eines Volkes, sondern sein Glaube, seine Gesinnung! Dies ist die innere Kraft, die nach außen wirkt und schafft, und belebt auf alle Weise und in jeder Sache . . .

Daß beinahe alles in unserem Vaterlande anders werden muß, wenn es der Zeit und dem Sinn des Volkes gemäß sein soll, begreift und fühlt ein jeder . . . Ich sehe deutlich, wo es hier fehlt."

„Was ich, meiner innerlichsten Überzeugung gemäß, für das kräftigste und ich möchte sagen unfehlbare Mittel halte, der deutschen Kunst ein Fundament zu einer neuen, dem großen Zeitalter und dem Geist der Nation angemessenen Richtung zu geben: dieses wäre nichts anderes als die Wiedereinführung der Freskomalerei."

„So wäre denn zur Beförderung eines guten Anfanges dieser Sache nichts wünschenswerter und einer kräftigen Verwendung würdiger, als daß man denjenigen, die die Wahrheit in der Kunst mit tapferen Herzen ergriffen und

im Kampf ihre Kräfte vermehrt und gebildet, dasjenige Vertrauen schenkte, was sie verdienen, und so vereinte Kräfte, ihrem einstimmigen Wunsche gemäß, zu einer großen, würdigen, ausgedehnten Arbeit in einem öffentlichen Gebäude irgend einer deutschen Stadt gebrauche. Das öffentliche Leben ist ja so arm an allem edlen Schmuck, und so viel Talent und Kraft verzehrt sich in unbefriedigter Sehnsucht nach Tätigkeit und Anwendung . . . Käme aber mein Vorschlag in Erfüllung, so glaube ich voraussagen zu dürfen, daß dieses gleichsam das Flammenzeichen auf den Bergen zu einem neuen, edlen Aufruhr in der Kunst gäbe; dann würden sich in kurzem Kräfte zeigen, die man unserem bescheidenen Volke in dieser Kunst nicht zugetraut."

„Dieses Häuflein – eine kleine Anzahl deutscher Künstler – harrt auf eine würdige Veranlassung und brennt vor Begierde, der Welt zu zeigen, daß die Kunst jetzt wie einst herrlich ins Leben zu treten vermag, wenn sie nur aufhören will, eine feile Dienerin üppiger Großen, eine Krämerin und niedrige Modezofe zu sein, wenn sie, durch eine mächtige Liebe überwältigt, einherwandeln will in Knechtsgestalt, mit keinem andern Schmuck als dem der Liebe, der Reinheit und der Kraft des Glaubens, als den wahren Adelsbriefen ihrer göttlichen Abkunft."

Die Wände öffentlicher Gebäude sind in unserer Zeit nicht an die Maler vergeben worden, deren Kunstwollen sie sucht. Das soll nun anders werden, den Künstlern zu spornender Betätigung, dem Volk zu edler Freude.

Sachlichkeit

Bedeutend zugerichtet sind einzelne Häuser, z. B. eines in der Friedrichstraße, an dem ich 31 Kartätscheneinschläge zählte; aber die meisten unter allen zeigt das Haus des Konditors d'Heureuse am Kölln. Fischmarkte . . . ich zählte mit Einschluß der Fensterscheiben über 100 Kartätschenlöcher, außerdem hatten Granaten 2 sehr bedeutende Lücken in die Eckmauer gerissen, und ebendaselbst in einer großen geschlossenen Ladentür nebst 2 geschlossenen Schaufenstern zur Seiten, zusammen nicht über 9 Fuß breit, waren 46 Gewehrkugellöcher.

Menzel, 23. März 1848

Franz Krüger
Parade
(Abbildung 15, Seite 114)

Friedrich Wilhelm III. von Preußen und der russische Zar Alexander I., Kampf- und Sieggenossen der Befreiungskriege, Brüder der Heiligen Allianz, knüpften 1817 ihren Freundschaftsbund noch enger durch eine Heirat: der Großfürst-Thronfolger Nikolaus vermählte sich mit einer Tochter des preußischen Königs, Prinzeß Charlotte, Schwester des späteren Kaisers Wilhelm I. Diese nahe Familienbeziehung der beiden Höfe war durch lange Jahrzehnte eine feste Grundlage der politischen Freundschaft.

Fünf Jahre nach der Hochzeit kam Großfürst Nikolaus zum Besuch seines Schwiegervaters nach Berlin. Feste wurden gefeiert, im großen Schloß, und im „Palais" des Königs, dem späteren Kronprinzen-Palais. Der Glanzpunkt aber war, echt preußisch, die Truppenschau. Die landesväterliche Freude an der glänzend uniformierten und wohl exerzierten jungen Mannschaft, der Stolz des Obersten Kriegsherrn auf seine Truppenmacht, ließen immer schon die Paraden als Lichtpunkte in der Arbeit des Regierens erscheinen. Dazu kam nun hier noch die Waffenbrüderschaft, das Bündnis und die Familienbeziehung zu dem mächtigen russischen Hause: der Großfürst erschien

in preußischer Uniform, führte seinem Königlichen Schwiegervater das Kürassier-Regiment vor, dessen Chef er war. Dieser Vorgang erschien so bedeutsam, daß er durch ein Gemälde verewigt werden sollte. Der Auftrag erging 1824 an Franz Krüger – geboren 1797 – der sich durch Pferde- und Jagddarstellungen bekannt gemacht hatte, auch durch Bildnisse; früh schon stellte er in der Akademie ein Reiterbild des Prinzen August aus, und sein Ruhm in der Gesellschaft und bei Hofe nahm rasch und ständig zu. Das Parade-Gemälde war 1829 vollendet, nach unendlichen Vorarbeiten, im nächsten Jahre erschien es auf der akademischen Ausstellung, später wurde es im Petersburger Winterpalais öffentlich gezeigt und blieb dann dort, bis es vor wenigen Jahren als Geschenk des Zaren – auf Anregung der Galerieleitung vom Kaiser erbeten – wieder nach Berlin kam.

Der Bildgedanke war an sich nicht neu, zehn Jahre vorher bereits hatte Anton Schrader, ein bescheidener Berliner Künstler, eine Parade vor dem Königs-Palais gemalt, mit allerlei Volk, freilich recht steif und befangen. In Petersburg rief dann Krügers Meisterwerk eine Reihe von Nachahmungen hervor, auch der bayrische König ließ für den Zaren Paraden malen, an denen er teilgenommen hatte; und noch in den siebziger Jahren erging ein ähnlicher Auftrag an Menzel: eine Truppenschau im Potsdamer Lustgarten, vor Kaiser Wilhelm und seinem hohen Gast Victor Emmanuel; Studien zu dem nicht ausgeführten Gemälde in unserer Zeichnungen-Sammlung.

Wir blicken aus einem Fenster des Zeughauses, etwas von oben, über den Platz am Opernhause hin, nach den Linden zu. Rechts die Neue Wache, Schinkels klassische Tempelfront, umgeben vom Grün des Kastanienwäldchens; davor Rauchs Denkmäler. Zwischen ihnen präsentiert die Wache das Gewehr. Ein Stück der Universität, der Verputz etwas dunkler als die frischen Steine des Schinkelbaues, schließt hier die Kulisse ab. Auf der Südseite breiten sich die Gebäude weiter aus; in der linken Bildecke das Prinzessinnen-Palais, dann der ummauerte Garten, die Bronzestatue Blüchers, die noch allein hier steht, Opernhaus, Bibliothek, das Palais des Markgrafen von Schwedt, das einige Jahre später durch Langhans für den Prinzen Wilhelm umgebaut wurde. Hier beginnt die Linden-Allee; das Denkmal des alten Fritzen fehlt noch. Vormittag: die Neue Wache mit den Marmorstatuen wird voll von der Sonne

getroffen, bei den Bauten der Südseite wechseln Licht und Schatten, die Raumwirkung der Zeichnung verstärkend.

Von den Linden her rückt das Regiment heran, wohlausgerichtet. Die Musik ist bereits abgeschwenkt, hält vor der Neuen Wache, dicht geschlossen, nur die Kesselpauken, ganz rechts, ein wenig abseits. Der Eskadron-Chef vor der vordersten Reihe des Regiments erscheint noch in den festen Paradeschritt gebunden, etwas lockerer davor die höheren Vorgesetzten; der großfürstliche Chef, mit dem Bande des Schwarzen Adlerordens, reitet im Bogen ab, um dann neben Seinem Schwiegervater zu halten. Allerhöchstderselbe erwartet den Vorbeimarsch vor dem Garten Seiner Residenz. Zu Seiten dahinter das Gefolge, beritten; nach links hin, vor dem Palais, die Prinzensöhne; in den Fenstern Damen und Kinder. Ein dichtes Gedränge von Zuschauern, an der Gartenmauer entlang, am Blücher vorbei, auf den Treppen des Opernhauses hinauf und hinunter.

Dies ist die bevorzugte Seite, im Schatten, hierher nimmt die Truppe Augen rechts. Auf der Nordseite, hinter Infanterie-Spalier, Zivilmassen: vor der Universität, zwischen Wache und Zeughaus (Ausschnitt Abbildung 16). Diese Leute können nicht viel sehen, müßten in die Sonne blicken; die Hauptsache ist, daß sie dabei sind, oder richtiger, daß sie auf das Bild kommen; denn hier hat nun Krüger „ganz Berlin" dargestellt: Künstler, Schriftsteller, Musiker, bekannte Gestalten vom Theater, aus der Gesellschaft, von der Straße; zu Pferde, zu Fuß, zu Wagen. Berittene Herren, die damals jeder in Berlin kannte, dann nicht minder bekannte Künstler: der Akademie-Direktor Schadow, barhaupt, mit dem roten Adlerorden, rechts hinter ihm der Schöpfer des Wachtgebäudes, vor dem wir uns befinden, Oberbaurat Schinkel, über dessen Zylinder Wach, einflußreiches Schulhaupt in historisch-klassischen Dingen; hinter diesen, etwas zurück, der bescheidene Rösel, dann, stolz und glänzenden Auges, der Meister der Denkmäler, die zwischen allem Volk aufragen, Rauch, mit wehenden Locken, weißer Weste, Ordensbändchen. So geht es weiter bis empor zu dem Wagen, dessen Kutscher den geschichtlichen Augenblick verschläft; ein Bengel macht sich das zunutze und klettert am Bock hinauf. Sterne vom Musikhimmel sind mit diesem Fuhrwerk erschienen: der weltberühmte Paganini steht darin, und neben ihm die gefeierte Sängerin Henriette Sontag,

seit kurzem verehelichte Gräfin Rossi, aufmerksam zu dem wichtigen Ereignis hinüberblickend: liebliches Köpfchen, wohlgedrehte Locken, fabelhaftes Hutgebäude — vor dem Grün der Kastanien hier am Bildrande noch einmal ein Aufleuchten reizender Farben.

Sonst ist die Masse dieser Zuschauer zumeist in einem matten Ton gehalten, ein Wolkenschatten hilft dazu. Vorn her ziehen sich Helligkeiten verschiedener Stärke; ganz rechts in der Ecke eine weiße Weste, dann ein ungebärdiger Schimmel, der allerhand Bewegung um sich herum verursacht, ein helles Damenkleid. Ungefähr in der Mitte, unter dem Marmor-Denkmal, ein wahres Glanzstück: der Gardehusar in der prächtigen Parade-Uniform, auf einem Schimmel in vollem Licht. Weiter folgen weiße Kürassierärmel, dann die weißen Hosen des Infanterie-Spaliers, endlich ein kleiner schwarzweißer Hund.

Von diesen stärksten Helligkeiten vorn führen nun mannigfache Abstufungen bildeinwärts. Etwa auf die weiße Weste des Johanniters ganz rechts folgt der lichte Rock einer Rückengestalt, dann Kopf, Schulter und Schal der sich umwendenden Dame, Hut und Kragen einer anderen, deren Gesicht man nicht sieht, weiter oben über den Wagenpferden das helle Stück eines Schimmels, und so fort. Solche lichte Stellen zwischen den dunkleren Tönen sorgen dafür, daß all das Vielerlei des Dargestellten sich deutlich gliedert, und die Unterschiedlichkeit ihrer Lichtstärke stuft den Raum klar und reich ab. Eine andere Folge von Helligkeiten geht von jener weißen Weste hinauf bis zu Henriette Sontag. Ähnlich von dem ledigen Husarenschimmel über eine lichte Damenbüste, Kopf und Hals eines anderen Schimmels bis an den leuchtenden Pfeiler der dorischen Halle. Der stärkste Lichtwert, das strahlend beleuchtete Pferd, das den Husaren-Offizier trägt, wird matter aufgenommen von dem halbhellen Schimmel dahinter. Derlei Abstufungen der Belichtung ziehen sich durch das ganze Gewimmel hin, bis ins einzelne durchgearbeitet, aufs genaueste überlegt. Man gehe etwa die riesigen Stutzen auf den Tschakos durch, die hellen stehen vor dunkel, die dunklen vor hell.

Diese Gliederung der Lichtunterschiede, Abtönungen und Überschneidungen, macht noch deutlicher und lebendiger, was schon durch die zeichnerische Anordnung erstrebt ist. Spalier und Pferde geben vorn den Ansatz für die Tiefenerstreckung; bis zum Denkmalgitter hin halten die Reiter, alle verschieden in

16

Krüger

Krüger

Anteil und Haltung, jedes Pferd anders bewegt, Fußgänger finden zwischen ihnen Platz; und immer ist durch Flächenordnung und Linienkreuzung der Raum genau gegliedert. Mit den beiden Reitern hinter der Musik – der eine gibt einen Befehl, den der andere im Fortreiten salutierend entgegen nimmt – wird der Blick zum kleineren Maßstab hingeführt.

Die Zuschauermasse ist aber am vorderen Bildrand nicht durchaus fest abgeschlossen, sondern Bewegung lockert den Ansatz der Raumentwicklung, damit das Ganze natürlicher aussehe. Die beiden Schimmel bewegen sich, verschieden stark, in entgegengesetzten Achsen, bildeinwärts und auswärts. Der Reitknecht im roten Rock müht sich um den aufgeregten Gaul, ein Arbeiter droht ihm mit der Faust – man hört Berlinische Kraftausdrücke – ein Mädchen läuft erschreckt davon. Zwischen diesen beiden Husaren-Schimmeln aber kommt Zivil nach vorn: der Sänger Blume, eine Dame am Arm, langsam vorschreitend; der Theaterfriseur Warnicke, eiligen Schrittes, grüßend, an unterwürfige Haltung gewöhnt, man glaubt seinen Redestrom zu hören, barbiere di Berlino; dann, stärkste dieser Bewegungen nach vorn, der Schusterjunge, laufend, wie es sich gehört

Indem wir auf all den Reichtum der Darstellung hinweisen, mag es dem Leser wohl vorkommen, als bestehe hier eigentlich kein Unterschied gegenüber jenen Salonbildern, von denen wir früher sprachen, insonderheit etwa von Achenbachs menschenwimmelndem Marktplatz zu Amalfi. Der Leser mag so denken, nicht der Betrachter des Bildes. Auf den ersten Blick schon empfindet er, daß hier eine ganz andere künstlerische Gesinnung waltet. Gewiß war Krügers Gemälde bestellt, brachte ihm zehntausend Taler und einen hohen russischen Orden; die Berliner Hofgesellschaft, Militär und Zivil freuten sich auf der Ausstellung an allen Einzelheiten – nur die berufsmäßigen Beurteiler nicht so sehr, denn sie waren auf den Klassizismus eingeschworen. Aber das Entscheidende ist, daß hier bei allem Reichtum und aller Erfreulichkeit des Gegenständlichen die Durchführung von hohem künstlerischem Ernst getragen ist. Wir sprachen schon von den sorgfältigen Vorarbeiten: eine Fülle von Zeichnungen zu derartigen Gemälden, Bildnisse und Uniformen, liegt in unseren Mappen, ein Blatt immer köstlicher als das andere. Dann sind diese Studien auf die Leinwand übertragen, in vortrefflichem Handwerk.

Jede Einzelheit ist genau und lebendig gesehen, vorzüglich wiedergegeben. Auch jenes Gemälde Achenbachs enthält viel Einzelheiten, aber sieht man näher zu, so findet man, daß sie doch eigentlich geschludert sind, nur so obenhin beobachtet und von ungefähr im Eindruck wiedergegeben: es kommt ihm darauf an, ein gefälliges Bild zu malen, das zum Kaufen reizt.

Wie anders bei Krüger! Sein Auge liebt all diese Dinge, Helm und Küraß und Attila, das glänzende Fell der gepflegten Offizierpferde, die Sonntagsröcke der Herren, die zarten Gewänder und Garnierungen der Damen. Ganz genau kennt er die Reize der Oberfläche, der Farbigkeit, des Glanzes, und sein sauberes, ehrliches, gründliches Handwerk dient ihm dazu, solche Reize so trefflich wiederzugeben, daß wir unsere helle Freude daran haben. Man nannte ihn den „Pferde-Krüger": niemand sah so wie er die Form und das Wesen eines Pferdes. Er war auf dem Lande aufgewachsen, zeitlebens Tierfreund, Reiter und Jäger. Die Sage berichtet, daß seine Laufbahn vom Stall ins Schloß führte: wie gut er im Stall malte, das wurde den hohen Herrschaften bekannt. Sonst wurden damals nicht Pferde gemalt oder gezeichnet, sondern Rosse: klassisch-antikisch, nicht so wie die zeitgenössischen, lebendigen, gestriegelten Tiere aussahen.

Auf unserem Bilde finden wir in der Zuschauermenge vielfältige Beispiele dieser Erfassung des Wirklichen, Kennerschaft und Künstlerschaft zugleich. Die liebende, verstehende Genauigkeit im Sehen und Wiedergeben geht dann in gleicher Weise durch all jene Einzelheiten hindurch. Krüger sieht die Welt nicht nur, um Vorwürfe für gut verkäufliche Bilder darin zu finden, sondern er sieht sie mit sachlicher Anspannung und Freude: wie ein Küraß schimmert, wie Stoffe und Farben an einem Hut zusammenstehen, wie Pferdeaugen blicken, ruhig oder erregt.

Solche Erfassung der Wirklichkeit erscheint am feinsten in den zahlreichen Bildnissen; sie sind offenbar nicht nur äußerlich beobachtet, sondern mit innerlichem Verstehen; haben wir heute eine Vorstellung von dem Wesen der Dargestellten, wie bei Schadow oder Rauch, so sind wir überzeugt, daß es hier mit weiser Menschenkenntnis getroffen ist; und wir glauben, daß die vielen Bildnisse im ganzen die geistige Haltung jener Zeit treu spiegeln. Sie sind überdies trefflich gemalt, jedes ein Meisterwerk.

So ist der Vortrag immer frisch und lebendig, nirgends kleinlich-ängstlich, auf dem einfachsten Wege sein Ziel erreichend, ob es nun Künstlerköpfe oder Frauengesichter sind, Uniformen oder Pferdeleiber aller Farben und Beleuchtungen.

Es ist eine Kunst der Sachlichkeit, die Dinge werden möglichst so gesehen und gegeben, wie sie aussehen, aber mit Liebe und vorzüglichem Handwerk. Jeder einfache Betrachter kann sich an der Richtigkeit freuen, aber auch das anspruchsvolle Auge des Künstlers und Kenners labt sich daran, weil es den ungewöhnlich sicheren Blick des Meisters empfindet, in Zeichnung und Farbe und Licht, und das ebenso ungewöhnlich sichere Handwerk.

Mit jenen vielen Bildern, deren oberster Sinn im Gegenstand liegt, den Betrachter und Käufer beschäftigend und anlockend, hat also Krügers Gemälde eben den gegenständlichen Reiz gemeinsam, aber es wendet sich nicht an den Verstand des gebildeten Bürgers, sondern an das Auge, und vor allem gewinnt es höheren Wert durch die Art des Sehens und Wiedergebens. Der gleiche Unterschied gilt für eine ganze Folge von Künstlern, deren Werke wir nachher betrachten werden; sie sondern sich in der künstlerischen Haltung von jenen Salon-Malern. Der Gegensatz wird um so deutlicher, je feiner Beobachtung und Handwerk sind, er verwischt sich, wenn der Rang sinkt. Im Werk Menzels erhebt sich diese Kunst der Sachlichkeit auf die höchste Höhe, später sinkt sie wieder herab: Anton von Werner hat ebenso genau alles Einzelne gegeben wie Krüger, aber ohne den Malersinn für die Feinheiten der Farbe, des Lichtes, für die Lebendigkeit der Köpfe; Meyerheim hat flotter gemalt als Werner, aber ohne die Genauigkeit und schlichte Sachlichkeit Krügers.

Wir haben die Kunstübung des neunzehnten Jahrhunderts in zwei große Gruppen geteilt, Schaffen für äußere Ansprüche und Schaffen aus innerem Trieb. Krügers Parade war bestellt, und der eine oder andere solche Auftrag lag ihm zunächst nicht allzu sehr. Trotzdem können wir sagen, daß hier der Trieb des Malers zur Geltung kam, den Rahmen des Auftrags mit künstlerischem Leben erfüllte: das Wesen Krügers, das wir aus Erzählungen und Briefen kennen, vor allem aber aus seinem reichen Werk, dies Wesen zielte

von sich aus genau auf das, was wir im Bilde sehen. Der Auftrag für den Zarenhof rechnete gewiß nur auf die Truppenschau als solche; den Hauptteil des Vordergrundes, die Zuschauermenge mit all den vielen Bildnissen, hat Krüger aus eigenem Antrieb zugegeben. Die Ehrlichkeit und Feinheit und Meisterlichkeit der Durchführung im einzelnen, das Zusammenhalten der malerischen Wirkung im ganzen — das sind Ergebnisse des Künstlerwillens, nicht des Besteller-Anspruches.

Schärfer ist der Abstand der Krügerschen Sachlichkeit von der Kunst des Cornelius, er beruht auf dem Grundsätzlichen, ist ein Unterschied der künstlerischen Einstellung und der Bildabsicht. „Aufbau" überschrieben wir den vorigen Abschnitt, in dem wir das Fresko des Cornelius betrachteten. Auch Krügers Paradebild ist mit viel Überlegung und Sorgfalt aufgebaut. Man blickt von oben her über den Schauplatz, das Regiment zieht aus der Tiefe rechts nach vorn links, so daß man die Gliederung und Ordnung der Truppe sieht, die Musik im Winkel dazu, die Vorgesetzten vorn gelockert, als wichtige Einzelfiguren; das Spalier und die Zuschauer rahmen beiderseits den Platz des Vorbeimarsches; dieser Platz ist so weit zurück geschoben, daß rechts im Vordergrund breiter Raum bleibt für die Menge, in der wir uns mit dem Maler an den zahlreichen Bildnissen freuen können, sie sind viel größer und genauer als die hohen Herrschaften, für die doch eigentlich das Bild gemalt wurde. Dem schrägen Zug des Vorbeimarsches entspricht die wirksame Ungleichheit des rahmenden Bauwerks: rechts scharfe Verkürzung, links breites Hinziehen. Licht und Schatten gliedern die Bau-Massen und besonders die Menschenmengen, im großen wie im einzelnen.

Aber bei all dem ist es Krügers Absicht, eine möglichst überzeugende Anschauung des Raumes zu geben und des Vorgangs, der sich darin abspielt. Wir empfinden das Vorkommen der Truppe; Bauten, Bildnisse, Uniformen, zahlreiche einzelne Vorgänge geben dem Betrachter den Eindruck, daß hier ein bestimmter geschichtlicher Augenblick mit allen Zufälligkeiten genau und getreu festgehalten sei.

Wie anders der Aufbau in jenem Fresko des Cornelius! Die Gestalten breiten sich da in der Wandfläche, jede einzelne und die ganze Reihe, das Bauwerk schließt still und einfach dahinter ab, der Bildebene gleichlaufend.

Krüger will uns vergessen lassen, daß wir vor einer Leinwand stehen, wir sollen glauben, in die Tiefe der Feststraße hineinzusehen. Und auch vorn möchte er nicht ruhig ansetzen, der Friseur und der Schusterjunge laufen gleichsam aus dem Bild heraus.

Cornelius gibt einfache Flächen, von festen Linien umgrenzt, mit einheitlich schlichten Farben gefüllt, bei Krüger kommen wir kaum zu Ende mit dem Sehen all der kleinen Form, überall Reichtum von Zeichnung und Farbe und Licht, zahllose Überschneidungen, jede Fläche überspielt von Einzelheiten, und wo einmal in der Zuschauermenge ein größeres Stück sich zeigt, ein Pferdekörper, da läuft das Lederzeug hinüber und das Licht spielt auf den Muskeln.

Cornelius hält das ganze Bildviereck gleichmäßig hell, Krüger gliedert kräftig durch Licht und Schatten, und in der Zuschauer-Gruppe wiederum ist das Einzelne dieser Gliederung unerschöpflich.

All diese Unterschiede beruhen auf dem Gegensatz der künstlerischen Einstellung, der Bildabsicht. Cornelius trägt eine Formanschauung in sich, in die dann erst der Stoff einströmt; die Wandfläche, die er schmücken will, belebt sich zur Darstellung; Einfachheit und Klarheit in Zeichnung, Farbe und Beleuchtung.

Krüger geht von der Wirklichkeit des Vorgangs aus. Auch er will den Gegenstand möglichst deutlich zeigen; aber er verfährt dabei im Grunde genommen nicht anders als ein Zuschauer, der sich den denkbar besten Platz sucht, wo man alles sehen kann: das Regiment, den König, das Publikum, die Gebäude. Das so geschaute Bild der Wirklichkeit wird nun mit aller Kunst der Perspektive, der Lichtverteilung, der Genauigkeit auf die Leinwand gebracht. Es kommt ihm nicht auf edle Reinheit der Linien und Flächen an, sondern auf sachliche Richtigkeit, und das geht dann bis ins letzte hinein.

Dort also Schaffen aus innerer Vorstellung heraus, auf eine bestimmte Bildform zielend, hier sachlich genaues Wiedergeben eines wirklichen, vom Besteller und Empfänger erlebten Ereignisses.

Es hat nichts zu besagen, daß Krüger dies Begebnis nicht einfach abgeschrieben hat, photographisch sozusagen; insbesondere die Gruppe der Zuschauer ist natürlich ganz frei erfunden, Paganini zum Beispiel war nicht in Berlin,

als die Parade stattfand, sondern als das Bild gemalt wurde, 1828 trat er eine Kunstreise über Wien nach Deutschland an; wahrscheinlich hat Krüger den wirklichen Vorgang auch gar nicht von der Stelle aus gesehen, die im Gemälde angenommen ist; aber alles Erfinden und Ordnen bis ins kleinste geschieht so, als ob ein tatsächlich Geschautes getreu wiedergegeben würde.

Es ist auch nicht wesentlich, daß der Auftrag durchaus verschieden war, eine Parade mußte gewiß anders gemalt werden, als die Joseph-Legende: die künstlerische Absicht und das Können der beiden Meister kam dem Auftrag entgegen, jedes der zwei Gemälde ist ganz durchströmt von der Gesinnung und dem Willen des Künstlers. Auf den ersten Blick mögen die Unterschiede, von denen wir eben sprachen, selbstverständlich sein, aber sie ergeben sich aus einer von Grund auf abweichenden Stellung zur Welt der Erscheinungen und zum Sinn der Malerei. Hat man sie sich an diesen beiden Hauptwerken recht klar gemacht, so findet man sie dann auch in der breiten Masse der bescheideneren Schöpfungen, aus der sie sich erheben. Auch wo sich die Malerei von der klar bestimmten Form des Cornelius schon ziemlich weit entfernt, in Rethels Kartons etwa oder in Schwinds „Gedichten", da ist die Grundlage der Bildabsicht und die Gestaltung des Einzelnen durchaus verschieden von der unmittelbaren Anschauung der Maler Krügerscher Art, von ihrer Stellung zur Wirklichkeit; der Gegensatz verschärft sich dann durch die Höhe, auf die durch Menzel die Kunst der Sachlichkeit gehoben wird.

Dieser Unterschied geht also zurück bis in die grundsätzliche Auffassung von dem Sinn der Kunst, und führt bis in die Tiefe der Weltanschauung; er reicht von da der Breite nach in die Lebenshaltung hinein. Er spiegelt sich denn auch in den Gegenständen: Krüger und die ihm verwandten Künstler malen die tägliche Wirklichkeit ab, Menschen und Dinge, mit der Freude des Malerauges, sie geben nicht innerliche Gefühle oder erdferne Gedanken; den Nazarenern dagegen ist fromme Gesinnung die Quelle der Kunst, Cornelius sucht ganze Zusammenhänge der Menschheits-Geschichte zu gestalten. Auch dieser Unterschied der geistigen Haltung geht bis in die Verzweigungen hinein: so erfreuen einzelne Figürchen der Biedermeier-Maler unser Auge, aber bei Schwind sprechen die Menschen derselben Zeit, in der gleichen Tracht, immer auch zu unserer Empfindung.

Abbildung 15 *Krüger*

Wir sehen somit, innerhalb des Schaffens aus künstlerischem Trieb, zwei Arten der Bild-Absicht nebeneinander, von der Gesinnung bis zum Handwerk verschieden. Weil dieser Gegensatz auf der eigensten Anlage des Menschen beruht, deshalb ist ein Abwägen töricht. Unser Ziel in diesem Buche ist, den Leser so weit zu führen, daß er die verschiedenen Einstellungen der Künstler klar sieht; ob er dann wählt, und wie, das ist Sache seiner persönlichen Artung. So wie die mancherlei Möglichkeiten aufbauender Philosophie nebeneinander bestehen; jeder wählt sich diejenige, die seiner Seelenverfassung am genauesten entspricht; wer aber innerlich sehr reich ist, mag sie wohl alle verstehen und würdigen und zu eigener Verfeinerung und Vertiefung in sich aufnehmen

Weil der Gegensatz zwischen Cornelius und Krüger auf Unterschieden der künstlerischen Gesinnung und letztlich der Weltanschauung beruht, Unterschieden, die seit dem großen Umsturz scharf auseinandergeklafft waren und sich seitdem nicht wieder geschlossen haben, deshalb handelt es sich nicht um den halb zufälligen und vorübergehenden Abstand zweier Richtungen, sondern der Gegensatz bleibt bestehen. Wir werden ihn später wiederfinden, in den nächsten beiden Abschnitten, die wir „Rhythmus" und „Malerei" überschreiben; er ist da weiter entwickelt, verfeinert und gesteigert; die Deutschrömer stehen den Impressionisten ebenso fremd gegenüber wie vorher die Nazarener den Malern der Sachlichkeit. Und so reicht der alte Unterschied weiter bis in die Gegenwart hinein, Verständnislosigkeit, ja oft Feindseligkeit von der einen Seite zur anderen. Er lebt ebenso in der Einstellung der Empfangenden; was dem einen gut scheint, ja erhaben, weil es ihn aus Alltag und Wirklichkeit in ein Reich eigener Gesetze erhebt, das findet der andere schlecht, ja sinnlos, weil das Dargestellte so „nicht aussieht", weil die Zeichnung oder Farbe nicht seiner Vorstellung vom Wirklichen entspricht.

Fast ein viertel Jahrhundert später malte Krüger ein zweites Paradebild, wieder für Petersburg, von wo es ebenfalls vor einigen Jahren nach Berlin kam (Abbildung 17). Diesmal ist es eine TRUPPENSCHAU IM POTSDAMER LUSTGARTEN, rechts das Stadtschloß, in der Ferne die Garnison-

kirche, links der Park mit den Statuen davor. Nicht Vorbeimarsch, sondern Parade-Aufstellung; der König reitet mit seinem hohen Gast auf den rechten Flügel des Regiments zu, vor dessen Front die Herren salutierend halten; der Kommandeur sprengt dem König entgegen. Hinter diesem der Kronprinz, dann, besonders betont, Prinz Wilhelm, tadellos sitzend, seinen feurigen Schimmel kurz an der Kandare haltend. Zahlreiches Gefolge, Zuschauer an der Rampe, freilich nicht so viele wie Unter den Linden; Rauch und Schinkel sind wieder da; im übrigen soll Krüger hier anhaltische Untertanen als Modelle benutzt haben, da er wegen der achtundvierziger Unruhen nach Dessau gegangen war, wo er das Bild ausführte. Wir haben hier ein deutliches Beispiel dafür, daß ein solches Bild, bei allem Streben nach genauester Sachlichkeit, doch in der Werkstatt gemalt wurde, auf Grund von Zeichnungen. Ähnlich finden wir es dann auch bei Menzel. Der Grundsatz, daß man einen im Freien spielenden Vorwurf auch im Freien malen müsse, kam erst später auf. Was wir bei dem früheren Gemälde beobachtet haben, Raumbildung, Lichtführung, Einzelarbeit, Bewegung aus dem Bildraum hinaus — all das finden wir hier von der gleichen Grundabsicht her entwickelt.

Unter den kleineren Bildern Krügers ist durch den Gegenstand besonders reizvoll der AUSRITT DES PRINZEN WILHELM in Begleitung Krügers (Abbildung 18): der spätere Kaiser erscheint hier als 39jähriger, schlanker, gut angezogener Sportsmann. Im Handwerk ist das beste dieser bescheidenen Gemälde das BILDNIS DES PRINZEN AUGUST (Abbildung 19), in ganzer Gestalt, als Garde-Artillerist, in einem Zimmer seines Palais stehend. Alles ist hier offenbar ausgezeichnet beobachtet und überzeugend wiedergegeben: der Ausdruck des Gesichts, die soldatische Haltung, die Uniform mit den schimmernden Orden auf dunklem Tuch; allein etwa der Kragen ist schon ein kleines Meisterstückchen, entstanden aus genauem Sehen und sorgfältigem erfahrungsreichem Wiedergeben. Nicht minder köstlich das Zimmer. Sein Hauptschmuck ist ein Ölgemälde der vom Prinzen verehrten Madame Récamier — vorzüglich ist die Mattheit des Bildes gegeben, der Glanz des Goldrahmens. Darum der Wandstoff, über den in reicher Mannigfaltigkeit das Licht hinspielt: die Sterne des Musters erscheinen bald hell auf dunkel, bald dunkel auf hell. Ebenso vortrefflich die

18

Krüger

19

Krüger

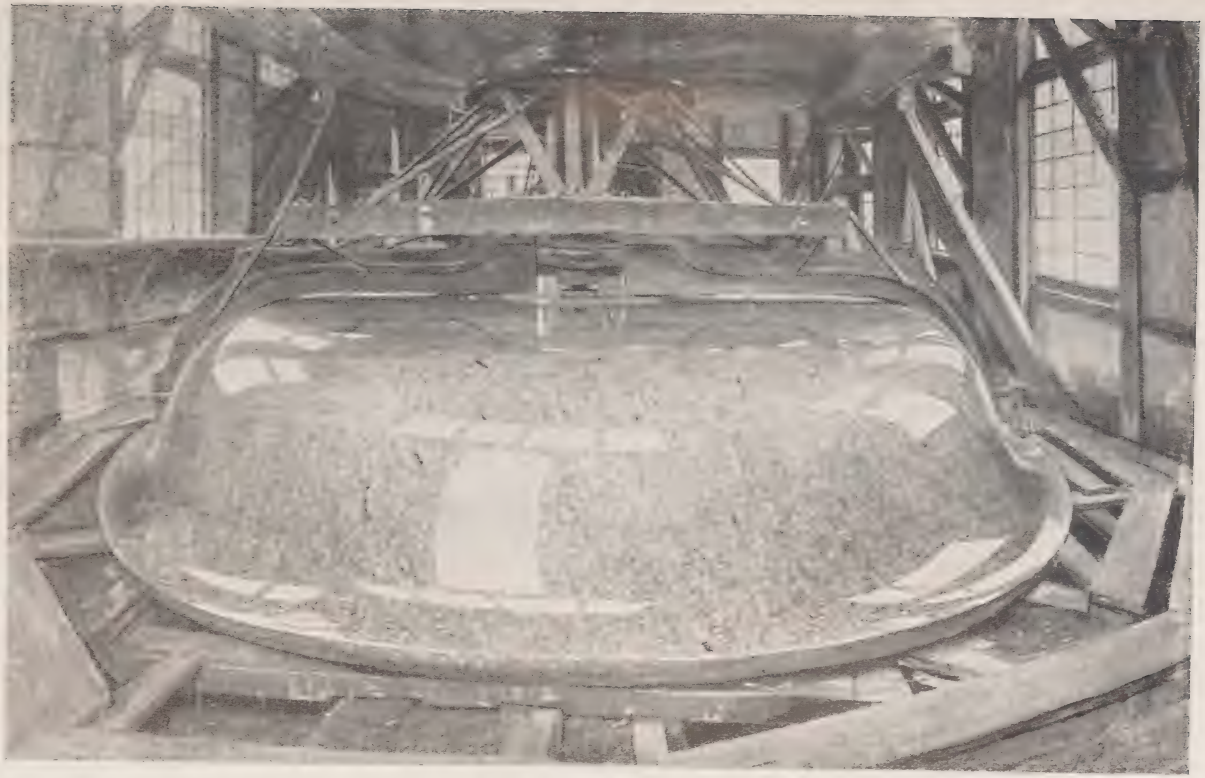
Stühle mit ihren Seidenbezügen. Dabei ist doch das Ganze nicht kleinlich, auch nicht hart und bunt wie die vorschriftsmäßig genauen Bilder aus der Zeit des deutschen Kaiserreichs; die vielerlei Farben und Glanzlichter sind mit hohem Geschmack zusammengehalten, und der Vortrag erscheint bei aller Genauigkeit doch keineswegs ängstlich oder mühsam, man hat im Gegenteil den Eindruck, daß der Maler mit Freuden bei der Sache war.

Mit ähnlicher Absicht, wenn auch nicht immer mit gleicher Begabung, malten nun in den deutschen Städten andere Künstler kleine Bilder für das damals noch bescheidene Wohnzimmer. Die dreißiger Jahre sind die Blütezeit dieser Kunst schlichter Sachlichkeit und ehrlichen Handwerks. Der Inhalt – Landschaft oder Stadtteile, Menschen und Tiere – ist auch bei diesen einfachen Gemälden der Biedermeierzeit wesentlich, aber im Unterschied von jenen Genrebildern, die später für den Salon des reicher gewordenen Bürgers entstanden, wird der Gegenstand schlicht aus der Wirklichkeit entnommen, allenfalls schlicht im Sinne der Wirklichkeit erfunden; außerdem aber ist die Ausführung stets ein wesentlicher Teil des Wertes, die Zeichnung und die Malerei, man sieht das nicht nur an der Tatsache der Bild-Erscheinung, sondern auch an den Schwierigkeiten, die aufgesucht werden, an den Aufgaben, die gelöst sind; man fühlt dabei, daß auch die Käufer dieser Bilder das sorgfältige Handwerk, die Genauigkeit der Wiedergabe und die Überwindung der Schwierigkeiten schätzten. Es ist die Stellung zur Malerei, die sich immer da ergibt, wo kein starker Anspruch an die Form oder an die Seele des Kunstwerkes erhoben wird, wo man ihm nüchtern gegenübertritt. Auch heute verlangt der einfache Mensch zumeist dies vom Gemälde: daß der Gegenstand ihn fessele, richtig wiedergegeben sei, und daß er dabei das Gefühl habe, der Maler hat sich Mühe gegeben, hat etwas gelernt –: ich könnte das nicht machen. Im Unterschied aber von der Gegenwart waren damals sehr begabte Künstler auf diesen Standpunkt schlichter Sachlichkeit eingestellt. Er entsprach der Gesinnung der Bürger, denen die Kunst etwa des Cornelius bestenfalls eine Feiertagssache war. Einfache Menschen, anständige Bilder. Je mehr dann der Bürger reich wird und sich bläht, um so mehr spreizen sich die Künstler.

Abstufungen gibt es hier natürlich vielfach, und seit den vierziger Jahren zumeist ein Hinabgleiten; die ganze Gruppe bildet somit grundsätzlich und geschichtlich einen Übergang zu der Malerei für äußere Zwecke, von der wir früher sprachen. Aber man fühlt deutlich, besonders bei den Werken der dreißiger Jahre, daß der innere Trieb dieser Maler mindestens ebenso stark war wie die Rücksicht auf den äußeren Erfolg, daß sie mit Lust und Liebe bei der Sache waren, daß Gegenstand und Ausführung ihrer eigenen Neigung entsprach; das Handwerk ist nicht nur vorzüglich und ehrlich, sondern es geht auch durchaus mit dem Gegenstand zusammen. Krüger malt den schimmernden Wandstoff und die glänzenden Orden nicht bloß, weil es vielleicht verlangt wird, sondern weil es ihm Freude macht, weil er es will und kann. Man darf also bei diesen Künstlern von einem Schaffen aus innerem Trieb sprechen, nur daß er dem Anspruch schlichter Kunstfreunde entsprach, in einem eng-bescheidenen Kreise des Lebens und der Anschauung wurzelnd, daß er nicht zu einem mehr oder minder schweren und dauernden Zwiespalt zwischen Schaffenden und Empfangenden führte.

In Berlin ist der älteste dieser schlichten Meister der Sachlichkeit Erdmann HUMMEL, 28 Jahre vor Krüger geboren, ein Theoretiker des Handwerks, Lehrer der Perspektive an der Berliner Akademie. Reiz des Gegenstandes und überwundene Schwierigkeit finden wir so recht bezeichnend an seinen Bildern der berühmten GRANITSCHALE im Lustgarten. Auf dem einen sieht man, wie die Schale geschliffen wird, in einem Schuppen mit allerlei Gestänge (Abbildung 20); das Licht trifft durch die vielen Fenster auf den blanken Stein. Dann steht sie glücklich im Lustgarten, und nun spiegeln sich Gestalten darin, nach wohlverstandenen Gesetzen, der Beschauer mag sich damit vergnügen, diesen Merkwürdigkeiten nachzugehen; und der heutige Betrachter wird vielleicht nicht ohne Bedauern sehen, wie sich damals der Lustgarten ausnahm, noch mit dem alten Dom.

Eduard GÄRTNER malte Bauwerk, Straßenansichten. Die köstlichen kleinen Bilder in unserer Sammlung stammen aus den dreißiger Jahren (er lebte bis 1877). Wieder: Gegenstand und gutes Handwerk — man kann da genau erfahren, wie es damals in Berlin aussah, etwa in der LEIPZIGER



Gärtner

STRASSE (Abbildung 21), wo an Stelle des Herrenhauses das Mendelssohnsche Palais steht, wo man den später in Kunstfragen sprichwörtlichen Rinnstein sieht und den Stand des Straßenverkehrs; oder man schaut den Spaziergängern im TIERGARTEN zu, am Landwehrkanal; vor der BAUAKADEMIE, mit den Läden unten, fährt gerade der Vierspänner Ihrer Majestät – und man freut sich daran, wie das alles klug und erfahren und sauber und fleißig und hübsch auf die Leinwand gebracht ist.

Karl STEFFECK, ein Schüler Krügers, 1842 bis 1880 in Berlin, war frisch und sachlich in kleinen einfachen Bildern, wie dem FUCHS, dem AUFBRUCH ZUM MORGENRITT. Reizvoll auch das CERVARA-FEST, in Rom gemalt, wo er 1840 bis 42 lebte, ohne durch die Absichten klassischer Kunstübung berührt zu werden. Dagegen hat in Paris Delaroche auf ihn abgefärbt, das Haupt der Geschichtsmaler. Steffeck arbeitete ein Jahr lang bei ihm. Ein Beispiel seiner Historien-Malerei ist das Riesenbild ALBRECHT ACHILL IM STÄDTEKRIEG, 1848 gemalt; der sachliche Beobachter und frische Maler jener kleinen Bilder ist hier kaum wiederzuerkennen. Geschichtsbilder aus seiner späteren Zeit sind recht unerfreulich. Eine große Bedeutung hat er als Lehrer gehabt, brachte seinen Schülern gutes ehrliches Handwerk bei. Marées verdankt ihm viel, und mehr noch Liebermann, über dessen Lehrlingszeit somit noch gleichsam der Geist Krügers geschwebt hat, der Wille zur strengen Sachlichkeit und zum ehrlichen Handwerk.

Wenn Steffeck nur mit einem Teil seines Schaffens jener Kunst der Sachlichkeit angehört, so finden wir bei Eduard MEYERHEIM aus Danzig, seit 1830 in Berlin – Vater des berühmten Tier- und Genremalers Paul Meyerheim – ein allmähliches Hinabgleiten zur äußerlich berechnenden Genremalerei. Die KEGELGESELLSCHAFT, 1834, und der SCHÜTZENKÖNIG, 1836, sind geschickt gestellt, ohne daß besonders witzige oder empfindsame Absicht mitspräche, im Einzelnen gut beobachtet, sauber gemalt, hübsch in der Farbe. Dann kommt 1846 die ERZÄHLERIN AUF DER BLEICHE, 1854 die JUNGE MUTTER BEI IHREM KRANKEN KINDE, 1858 DER ERSTE SCHRITT: die Erfindung wird immer anspruchsvoller, rührseliger, die Farbe wässeriger, die Malerei verblasener

In München malten Heinrich BÜRKEL und Peter HESS Landschaften mit kleinen Figuren darin, in manchem durch alte Holländer angeregt, zugleich aber das bewegtere, farbigere Leben Bayerns liebevoll beobachtend. Die Bilder in unserer Sammlung stammen von 1825 bis 1830. Etwa das LEONHARDSFEST von Heß: was kann man auf diesem kleinen Bildchen alles sehen, Volksleben, Landschaft, Bauernkunst, vom Haus mit seinem guten Holzwerk bis zum Wagen mit den Heiligenbildern, die mannigfachen reichen Trachten; dann all das Menschliche, jede Gestalt glauben wir in ihrem Wesen zu erkennen, Beziehungen laufen hin und her, aber in nichts ist eine Geschichte erzählt wie bei den späteren Genrebildern für den Salon des reichen Bürgers. Alles ist gut gemalt, ersichtlich mit Liebe, die Farben der bunten Trachten leuchten; die Anordnung recht geschickt, Flächenfügung und Lichtstufung gliedern die Gestaltenmenge, der Schimmel gibt eine wirksame Zusammenfassung der Farbe; man sieht, wie Heß die alten Holländer genau betrachtet hat, aber er handhabt ganz selbständig, was sie ihn lehrten.

Von Albrecht ADAM, Pferde- und Schlachtenmaler, der PFERDESTALL, 1825, und die WERKSTATT, 1835: Adam malt einen kostbaren arabischen Schimmel, vom Sultan dem bayrischen Kronprinzen geschenkt; Franz Adam, sein Sohn (ebenfalls Schlachtenmaler, RÜCKZUG DER FRANZOSEN AUS RUSSLAND, 1869) sieht ihm zu; der älteste Sohn ist auch am Zeichnen. Außer dem lebendigen Pferd sehen wir noch ein gemaltes, ein gipsernes und einen Schädel.

Aus Wien grüßt uns der VORSTADTGARTEN von Erasmus ENGERT, ein reizendes Bildchen, sehr reich an dargestellten Dingen, und doch ganz einfach; wir empfinden eine still in sich ruhende Welt – das Gärtchen, die strickende, lesende Frau – aber der Maler drängt uns das nicht auf, sondern bleibt ganz sachlich, malt all die vielen Formen und Förmchen mit liebender Andacht.

Ferdinand WALDMÜLLER verhält sich zu Krüger ungefähr wie Wien zu Berlin. Die Sachlichkeit im Gegenständlichen und die Sauberkeit des Handwerks von gleichem Rang; aber der Wiener ist liebenswürdiger, sinnlicher in der Farbe als der strengere, nüchternere Berliner.

22

Waldmüller

23

Waldmüller

Am wenigsten erfreuen uns unter seinen Schöpfungen die Genrebilder: NACH DER SCHULE, 1841, RÜCKKEHR VON DER KIRCHWEIH, um 1860. Ungewöhnlich ist dabei sein Streben nach heller Farbe, kräftigem Licht: er möchte so malen, wie die Dinge und Menschen draußen in der Sonne aussehen; das verträgt sich nicht ganz mit der Gestelltheit und Einzel-Vorbereitung der Gestalten.

Glücklicheres Ergebnis bei den Landschaften. Die späteren Freilichtmaler haben ihn als ihren Vorgänger verehrt, zumal da er auch durchs Wort dafür eintrat, daß man das helle Sonnenlicht malen solle, da er für genaues Beobachten der Natur, gegen akademische Gewohnheit sprach und sich dadurch Schwierigkeiten bereitete. Der VORFRÜHLING IM WIENER WALD, 1864 gemalt, ein Jahr vor seinem Tode, reizvoll als Bildgefüge, leuchtend in der Farbe, ist doch nicht so frisch und unmittelbar wie seine früheren Landschaften: 1850 eine Ansicht aus dem PRATER, mit den riesigen, unendlich sorgfältig durchgeführten Bäumen, 1838 der Blick auf ISCHL (Abbildung 22) – da sind wir wieder in den dreißiger Jahren, wo die Malerei dieser Art auch in Berlin und München besonders gesegnet war. Dieser Blick auf Ischl ist gleich köstlich durch die Liebe, mit der das Fleckchen Erde gesehen ist, wie durch die Feinheit der Wiedergabe in Zeichnung und Farbe.

Weiter enthält unsere Sammlung ein STILLEBEN, höchst bezeichnend für die Zeit, für die Absicht dieser Kunstrichtung: im Gegenstand äußerst reich, nicht nur die vielen verschiedenartigen, ganz genau wiedergegebenen Blumen, sondern dazu noch eine matt glänzende, bemalte Vase, blinkendes Metallgerät, leuchtendes Seidenband, und im Hintergrund – nur bei starkem Licht zu sehen – ein Stoff mit gestaltenreicher Darstellung; aber die Bildfläche ist doch nicht überfüllt, die Farb- und Lichtwerte gleichen sich aus, und außerdem lockt die Sorgsamkeit der Ausführung dazu, das Auge von Einzelheit zu Einzelheit gehen zu lassen. Das Handwerk zeigt sich hier vielleicht am erstaunlichsten, höchste Genauigkeit, und doch nicht das peinliche Tüfteln wie bei manchen Künstlern des achtzehnten Jahrhunderts, dünne ganz glatte Malfläche, tiefe leuchtende Farben; Freude am genauesten Wiedergeben der Dinge und zugleich Freude am Malen schöner Farben und eines reichen Gemäldes.

Endlich noch einige Bildnisse. Zuvörderst wieder die große Sachlichkeit, hier auf das Persönlich-Menschliche bezogen. Die wohlgenährte FRAU MIT DEM TÖCHTERCHEN, 1835, beide einander ähnlich, beide lächelnd, beide für den Maler und Betrachter dasitzend oder stehend, und doch wie verschieden in Ausdruck, Bewegung, Haltung und wie vollkommen überzeugend! ewige Wahrheit möchte man sagen. Dazu dann die vortreffliche Malerei der Kleidung, die erlesenen Farben. Nicht mehr so kostbar im Handwerk ist das sechzehn Jahre später entstandene Brustbild der TANTE WALDMÜLLERS (Abbildung 23), aber ergreifend als Bildnis. Das dunkle Haar und die helle Haube mit der großen Schleife umrahmen wirkungsvoll das Antlitz, das sich nur mit Mühe gerade zu halten scheint; diese strenge Haltung des Kopfes, genau senkrecht, genau von vorn, genau in der Bildmitte, unterstützt den Ausdruck des Mundes und der Augen, der offenbar ganz persönlich ist und doch zugleich allgemein menschlich: Müdigkeit nach langem Leben und viel Leid, Reife der Einsicht in die menschlichen und allein wesentlichen Dinge, Sorge um das Ende und die Zeit nach dem Ende — all das glaubt man in diesen Augen zu lesen, wie man es in dem Blick so viel anderer lieber alter Menschen gelesen hat. Im Gegensatz zu dieser Greisin das JUNGE MÄDCHEN, in ganzer Gestalt, weißgekleidet, auf einer blumengeschmückten Terrasse sitzend, die links Ausblick in die Landschaft gewährt: ein blühendes Wesen, nicht gerade hübsch und auch wohl nicht sonderlich begabt, aber offenbar wohlhabend und, als Wienerin, wahrscheinlich recht lieb. Die Hauptsache jedoch: trefflich gemalt. Man betrachte genau das Weiß in all seinen Abstufungen, die Schatten, das Durchschimmern. Und die Blumen, klare Malerei in großen Flächen. Das Ganze dieses Bildes hat etwas sauber Großflächiges, dem modernen Auge merkwürdig vertraut und wohltuend.

Wie die strenge Gesinnung der Nazarener in Schwinds Bildern durch ein sonniges Lächeln verklärt wird, so verbindet sich auch die schlichte Sachlichkeit der Biedermeier-Maler zuweilen mit liebenswürdiger Schalkhaftigkeit. Da ist in Berlin vor allen Theodor HOSEMANN zu nennen. Zwei spätere und etwas matte Gemälde, der SANDFUHRMANN, von 1855, und die SCHENKE, 1862, zeigen den Einfluß der Holländer und der Düssel-

21

Spitzweg

25 *Blechen*

dorfer. Ganz Berlin, ganz Hosemann, der TANZBODEN, ein früheres Bildchen, noch aus den dreißiger Jahren: überzeugend genaue Beobachtung, aber mit goldenem Humor; dabei sorgfältiges Handwerk, kleine Farbstückchen blitzen reizend aus der Tonigkeit hervor.

Inbegriff dieses Lächelns der guten alten Zeit bei dem Münchener Karl SPITZWEG. Zuerst Apotheker, seit 1836 Maler. 1839 entstand das hellfarbige Bildchen des ARMEN DICHTERS IN DER DACHSTUBE; das Bett spendet ihm die Wärme, die ihm der Ofen selbst bei Opferung seiner früheren Werke nicht geben will; der Regenschirm ergänzt das Dach; und so fort lauter lustige Einfälle. Saubere, klare Malerei. Ähnlich der LIEBESBRIEF (Abbildung 24): das junge Mädchen empfängt vom Postboten über die Mauer das ersehnte Schriftstück, indes die Alte schläft — helle, zarte Farben, fein gemalte Blumen und andere Einzelheiten, ein paar Flecken des lieben bajuvarischen Blau sitzen heiter darin.

Später hat Spitzweg, ungewöhnlich in damaliger Zeit, sein Handwerk am Vorbild der französischen Kunst weiter entwickelt; während sonst die Malerei der Sachlichkeit zum faden Salonbild verflachte, blieb Spitzwegs Schaffen lebensvoll, Farbe und Vortrag kräftig und frisch. 1851 reiste er mit Schleich nach Paris, London und Antwerpen. Ein kostbares Zeugnis seiner Beschäftigung mit älterer und neuerer französischer Malerei ist die kleine LANDSCHAFT MIT BADENDEN FRAUEN: die Form-Massen klar geordnet; dunkle Töne, auf denen hellere Farben juwelenhaft aufleuchten; der Vortrag leicht und von edlem Schmelz. Unsere Sammlung enthält auch aus dieser späteren Zeit einige Bilder von reizend humorvoller Erfindung

Eine besondere Stellung unter den Malern der dreißiger Jahre nimmt Karl BLECHEN ein. Die Sachlichkeit der Beobachtung führt ihn zu malerischen Entdeckungen, die uns vom Gang der späteren Entwicklung her wie kühne Vorausfagen erscheinen. Auch schillert seine Begabung reicher als bei den andern Malern dieses Kreises. 1823 kam er nach Dresden zu Dahl, einem Norweger, der mit ungewöhnlich frischem Blick die Landschaft sah; einige Wolkenstudien in unserer Sammlung geben davon eine Anschauung. In Dresden lernte Blechen wohl auch Kaspar Friedrich kennen, den Meister

innerlich empfundener Bilder. Zeugnis dieses Eindrucks ist die Winterlandschaft und der Liebethaler Grund. Wir kommen auf diese Art künstlerischen Wollens noch in anderem Zusammenhang zurück. Er wurde dann in Berlin am Königstädtischen Theater als Maler angestellt; die Gewöhnung an das Entwerfen der Kulissen macht sich eine Zeitlang im Aufbau seiner Bilder bemerkbar. Ende der zwanziger Jahre war er in Italien, dann wurde er Professor für Landschaftsmalerei an der Berliner Akademie. 1840 ist er bereits gestorben, 42jährig; Krankheit hatte ihn schon Jahre vorher am Arbeiten gehindert.

Die Sachlichkeit seiner Beobachtung ließ ihn die italienische Natur mit unbefangenem Blick sehen, ganz anders als man es durch jene Schule der „klassischen Landschaft" gewohnt war. Er baut die Formen nicht nach gewollter Ordnung auf, sondern nimmt sie so wie das Land sie ihm bietet, ebenso stuft er die Töne nicht von Dunkel vorn nach Hell in der Tiefe planmäßig ab, sondern er beobachtet auch darin sachlich, sieht die gleichmäßige Helligkeit, wie sie später die Freilichtmalerei entdeckte, und er nimmt die ganze Zartheit der südlichen Farben wahr, feines Blaugrün und Graugelb, etwa in dem WEG BEI CASTEL GANDOLFA (Abbildung 25). Auch in dem größeren Gemälde, BLICK VON CIVITA CASTELLANA auf die Ebene und den Soracte, das in der Werkstatt nach Naturstudien gemalt ist, sind diese lichten und milden Töne gewahrt.

Blechens sachlich unbefangener Blick fand nun in der deutschen Heimat Bildvorwürfe, die man bis dahin nicht beachtet hatte: das WALZWERK BEI NEUSTADT-EBERSWALDE, merkwürdig in dem Zusammenklang der friedsamen Abendstimmung mit dem Umriß der Fabrikgebäude. Dann der BLICK AUF HÄUSER UND GÄRTEN (Abbildung 26), frisch gemalt und überraschend beobachtet, man denkt an Menzel oder spätere Maler. Das PALMENHAUS AUF DER PFAUENINSEL, sorgfältig in der Zeichnung vorbereitet, frei in der Malerei und reich in der Farbe.

Neben solchen Meisterwerken sachlicher Beobachtung entstanden auch Gemälde, in denen Naturvorbild und Erfindung eigentümlich gemischt sind. 1828, noch vor der Reise nach Italien, das SEMNONENLAGER; ein Blick über die Müggelberge bei Köpenick, darin ein Kriegslager alter Ger-

27 *Blechen*

manen. Später, reifer, ein PARK IN TERNI mit badenden Mädchen. Noch fester die Einheit zwischen Natur und Einbildungskraft in der kleinen Skizze eines schlafenden FAUNS IM SCHILF: Einheit in Form, Farbe und Stimmung; wie eine Vorahnung der Böcklinschen Bild-Erfindung.

Endlich das kleine SELBSTBILDNIS (Abbildung 27). Wir glauben, daß es die Erscheinung des begabten, vielseitigen, nervösen Mannes getreu wiedergibt, und wir bewundern die freie, frische, gleichsam tastende Malerei, die hier so ganz anders erscheint als in den sorgfältig vorbereiteten, glatten Gemälden, wie sie sonst in den dreißiger Jahren entstanden.

Die Meisterschaft des früh Verstorbenen hat auf die weitere Entwicklung der Malerei keinen Einfluß gehabt. Was er für sich und aus eigener Kraft erobert hatte, von Kunstfreunden bewundert, lebte unter den Malern nicht weiter. Das finden wir fast immer so in der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts: selbständige Ansätze selten beachtet, nie weitergeführt. In Paris dagegen wurde alles Neue verstanden, wenn nicht von jedermann, so doch von einem bestimmten Kreis, und es ging dann allmählich in den breiten Strom der Entwicklung ein. Um so aufmerksamer achten wir auf solche Regungen selbständigen Künstlersinnes in Deutschland, um so größer die Liebe, mit der wir seine Zeugnisse verehren.

Aus dieser Kunst der Sachlichkeit, wie sie vor allem in Berlin während der dreißiger Jahre blühte, erhebt sich nun seltsam und verehrungswürdig ein Meister ohnegleichen: Adolph MENZEL.

Die Sachlichkeit der Maler von 1830, die Freude am Tatsächlichen und seiner überzeugenden Wiedergabe, eine der Triebkräfte bildender Kunst, erscheint bei Menzel in einer unvergleichlichen Ausdehnung und Vertiefung. Es gibt nichts in der sichtbaren Welt was ihn nicht gereizt und beschäftigt hätte, Landschaft, Mensch und Tier, Bauwerk und Gerät aller Art, Zeugnisse alter Geschichte und lebendiger Gegenwart. Er verbohrte sich oft förmlich in die Dinge die ihm vor Augen kamen; als er 1871 zum Truppeneinzug ein Riesenbild Moltkes für die Akademie-Fassade malen sollte, zeichnete er sechzehnmal das Fernglas des Marschalls ab, so daß man sich sorgte, ob er das Gemälde

überhaupt noch anfangen würde; aber er wurde fertig. Bekannt ist auch die Geschichte aus der Weinstube: Menzel, in Erwartung eines Eierkuchens, ist eingeschlafen; erwacht, sieht er den Eierkuchen vor sich, greift sofort zum Skizzenbuch, zeichnet ihn ab und dann verspeist er ihn.

Solche Erzählungen deuten auf Menzels ganz ungewöhnlich heftigen Trieb, alles Sichtbare durch Zeichnen sich zu eigen zu machen. Überwältigend offenbart sich das in unserer Sammlung seiner Handzeichnungen. Was ihn alles beschäftigt, wie genau er sich alles angesehen hat und wie meisterlich zu Papier gebracht — man steht wie vor einem Wunder.

Wir sagten vorhin, daß jene Biedermeier-Maler, wenn sie für das bescheidene Bürgerhaus ihrer Zeit kleine Bilder malten die dort willkommen waren, dabei doch auch innerem Triebe folgten; bei Menzel wirkt der innere Zwang in stärkster Kraft, treibt ihn überall und jederzeit zum Arbeiten; er verzichtete auf alles was anderen das Leben kostbar macht. Viele tausend Zeichnungen und auch ein großer Teil seiner Gemälde sind durchaus nur aus solchem Trieb hervorgegangen. Die ungeheuere Masse des so Entstandenen bekam zu Menzels Lebzeiten kaum jemand zu sehen, er selbst schätzte diese Dinge nicht sehr.

Daneben schuf er dann auch mit viel Überlegung Zeichnungen, Holzschnitte, Bilder für äußere Zwecke. Wir finden also eine Trennung zwischen dem Schaffen aus Trieb, nur für das eigene Auge, und dem Schaffen mit Überlegung, für fremde Augen; aber dies zweite geht nicht so sehr aus innerer Anschauung hervor, wie die Werke anderer großer Meister, aus dem Willen zu bestimmter Bildform oder zum Ausdruck inneren Empfindens, sondern es ruht durchaus auf jenem anderen, auf der außerordentlichen Kenntnis und Beherrschung des Sichtbaren, dem Hauptinhalt seines Daseins. Etwa so wie Krügers Paraden entstanden: wohlüberlegt, aber genaueste Beobachtung voraussetzend — nur daß Menzel den älteren Meister im Reichtum der Anschauung und in der Schärfe des Blicks noch weit übertrifft.

Auch im Handwerk. So einzigartig Menzels Trieb zum Sehen und Festhalten, so merkwürdig ist sein Können. Einen Lehrer hat er eigentlich nicht gehabt. 1830 kam der Fünfzehnjährige nach Berlin, mit seinem Vater, einem Breslauer Steindrucker, dem er im Geschäft half. Kurze Zeit nur war

er auf der Akademie, bildete sich allein im Zeichnen aus, dann auch im Malen. Schon mit fünfundzwanzig Jahren begann er die Holzschnitte zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen – vollendete Meisterwerke in Erfindung und Ausführung. Und seine kleinen Bilder der vierziger und fünfziger Jahre sind als Malerei mit das Beste, das überhaupt in Deutschland während des neunzehnten Jahrhunderts entstand. Das ist das zweite Wunder: neben dem unvergleichlichen Trieb zur Naturerfassung ein Können, das glänzend und rätselhaft aufleuchtet wie ein Komet.

Unsere Sammlung enthält kostbare Schöpfungen aus jenen beiden Reihen: rasch hingeschriebene Bilder die er nur für sich malte, aus jenem Trieb zum Festhalten der mannigfachsten Eindrücke, und sorgsam vorbereitete, umständlich durchgeführte Gemälde für fremde Augen. Wir betrachten zunächst einige Beispiele der ersten Reihe.

Da ist von 1845 das BALKONZIMMER (Abbildung 28) – aus Menzels Wohnung in der Schöneberger Straße. Wenn wir an Zimmeransichten von Krüger, Gräb und anderen Malern jener Zeit denken, so finden wir hier die gleiche Sachlichkeit, die gleiche Freude an dem unmittelbar Gegebenen, einfach Tatsächlichen – im Unterschied von den Künstlern die mit bestimmten Formvorstellungen vor die Welt der Erscheinungen treten, die nur sehen was in diese Formen eingeht und die auch dazu noch das vor Augen Stehende mehr oder minder ändern.

Die Freude am schlicht Tatsächlichen war also 1845 in Berlin nicht verwunderlich – aber wie Menzel das Gegebene packt, das ist im höchsten Grade überraschend. Bei jenen anderen wird ein Zimmer planmäßig gezeichnet, rechtwinklig in der Bildfläche stehend, aufgeräumt und möglichst vollständig; hier geht der Blick von einer Ecke aus, die Stühle stehen zufällig da, wie sie gerade gebraucht waren; der Mittel- und Höhepunkt, das Sofa nebst Umgebung, ragt nur mit einem kleinen Stück in den Bildraum; der Spiegel erzählt uns noch etwas mehr vom Zimmer – leise klingt darin die Neigung Menzels zu geistreichen oder witzigen Zuspitzungen an. Solches Erfassen der Erscheinung, nicht in sonntäglicher Aufgeräumtheit und nach akademischer Gewöhnung, sondern so wie sie sich gerade bietet, ist sehr bezeichnend für Menzel;

er stellt sich der Natur nicht nach wohlgeordneten Regeln gegenüber, wie in einem Duell sozusagen, sondern er überfällt sie, springt sie überraschend von irgendwo her an. So gewinnt er ihr jedesmal Neues ab und führt den Betrachter unmittelbar in ihr Leben hinein. Andere Zimmer-Ansichten der Biedermeier-Zeit mögen eher aussehen wie kostbare Musterbilder für „Innenkünstler", in Menzels Gemälde empfinden wir den Raum viel stärker als Gefäß wirklichen Lebens, eben hat jemand gerade den Stuhl am Balkon so hingestellt, wird gleich wiederkommen. Die Balkontür steht offen, Licht strömt herein, auf die Wand und den Boden, und Luft strömt herein, den Vorhang leise anhebend, man glaubt diese Frische zu atmen, Geräusche von der Straße zu hören.

So wird hier die Sachlichkeit ungewöhnlich und überraschend durch den Verzicht auf alles umständliche Zurechtrücken und trockene Erschöpfenwollen, durch die Erfassung des wirklich im Augenblick Gegebenen. Auch das scheinbar Unbedeutende wird durch solches Belauern und Anspringen wertvoll, wir fühlen eine ganz andere Lebendigkeit. Menzel liebt das Unerwartete, in der Ansicht eines Gebäudes etwa, einer menschlichen Bewegung. Was in der Erscheinung an Form und Ausdruck enthalten ist, wirkt dann auf den Beschauer um so stärker, weil es eben nicht lehrhaft ausgebreitet ist. Zugleich gewinnt er dadurch für die Bildform den Reichtum, das geistvoll Barocke, das seiner Vorstellung genehm war. Es wird noch gesteigert durch das ungewöhnliche Ausschneiden des Bildvierecks aus der Erscheinung, im stärksten Gegensatz zu dem regelmäßigen, gleichsam erschöpfenden Aufbau in allen anderen Richtungen der damaligen Malerei. Späterhin haben die japanischen Holzschnitte den europäischen Kunstfreund an den merkwürdigen Ausschnitt gewöhnt; Menzel kam von sich aus dazu, durch seine Freude am Unerwarteten, an der Stärkung der Bildwirkung, denn das so Dargestellte arbeitet in der Vorstellung des Betrachters mehr als sonst, drängt zur Vervollständigung.

Das unmittelbare Zugreifen der Beobachtung, entgegen dem gewohnten Zurechtrücken, das geistvolle Erzielen des Gesamteindrucks aus scheinbarer Zufälligkeit, das Eigentümliche des Ausschnittes, die Lebendigkeit des Eindruckes die sich daraus ergibt, die Anregung der Vorstellungskraft des

Mural

Beschauers – all das ist nicht das Einzige was uns an diesem Bilde fesselt. Ein zweites kommt hinzu: das Handwerk. Fast noch erstaunlicher. So konnte damals und noch Jahrzehnte hindurch niemand in Deutschland malen. Die Wiedergabe der Oberfläche: das glänzende Holz, der glatte Boden, über den in breiten Flächen farbige Helligkeiten hinblinken, die vom Licht gestreifte Wand, der zarte Vorhang, der blaßgoldene Bilderrahmen im Spiegel; dazu dann die Abstimmung der Farbwerte, auf der unser Eindruck von der Einheit des Raumes und des Lichtes wesentlich beruht. Und das ist alles ganz leicht und frei auf die Leinwand gebracht, bald ist fast nur eine braune Untermalung stehen gelassen, wie in dem Spiegelrahmen, bald sitzt die Farbe in kräftigen Pinselstrichen auf, wie in dem Glanzlicht an dem Stuhl rechts, bald ist sie in gleichartigen Zügen breit hingestrichen, wie in der Wand, bald flächig glatt, wie in den spiegelnden Lichtbahnen am Boden, bald spielend zeichnerisch, wie an der Decke. Man spürt nichts von Schule oder Anstrengung, nichts von Schaustellung des Könnens und Gelingens, sondern es erscheint selbstverständlich; Menzel sah alles so unbedingt und so richtig, und wenn er nun zu Pinsel und Palette griff, dann konnte er es auch malen, ohne Lehrer und ohne Pose; dies Gemalte steht als etwas Vollkommenes in seiner Art vor uns; und, blicken wir uns in der damaligen deutschen Malerei um, als etwas rätselhaft Vollkommenes. Die Sachlichkeit im Erfassen der Erscheinung und die Meisterschaft des Handwerks stellt nicht nur das Einzelne und das Greifbare vor uns, sondern das Ganze und das Schwebende, wir empfinden die Stimmung des Raumes und des Morgens, empfinden das helle Licht und die frische Luft.

Nun möchte man denken, daß ein Künstler, dem solches gelungen ist, auf der gleichen Bahn weitergehen würde, im Gegenstand und im Handwerk. Aber Menzel stellt dies Bildchen beiseite, achtet nicht mehr darauf. Im nächsten Jahre malt er einen Blick von seiner Werkstatt aus, wieder etwas, das er gerade alltäglich vor Augen hatte: den GARTEN DES PRINZEN ALBRECHT. Einmal eine rasch gemalte STUDIE, nur die höchsten Bäume und das oberste Stück des Palastes ragen von unten in das Bild hinein, darüber hoher Himmel mit weichem Wolkengeschiebe; ein sehr bezeichnendes Beispiel für jene reizvolle, unsere Vorstellung anregende Art des Bildausschnittes; und dann ein

größeres GEMÄLDE (Abbildung 29): der Blick bis auf den Boden des Gartens herabreichend. Vergleichen wir nun dies Meisterwerk mit dem Balkonzimmer, so finden wir hier einen fast überreichen Gegenstand statt der Einfachheit dort, die Bauformen sind bis in ihre feinen Einzelheiten durchgeführt, auch das Laubwerk. Der gelbe Bau mit den hellen Vorhängen leuchtet, daß man an römische Eindrücke erinnert wird, aber die Gesamtwirkung ist dunkel, die beherrschenden Massen des Grün stehen schwer da, während das Balkonzimmer ganz licht ist. Der Vortrag, dort breit und rasch, ist hier langsamer, sorgfältiger, in dem Bauwerk von äußerster Zartheit und Genauigkeit, im Laub kräftiger und schwerer, jeder Baum hat nicht nur seine eigene Farbstufe, sondern ist auch durch besondere Pinselführung bezeichnet. Trotz des Reichtums im einzelnen ist doch die ganze Masse des Grün zusammengehalten, wundervoll durchsetzt von Grau, wie in schönsten Bildern Courbets. Die etwas unruhig wirkende Gruppe der Arbeiter links unten ist erst später hinzugefügt. Das Malwerk ebenso geistvoll wie im Balkonzimmer, aber nicht so einfach und durchsichtig. Das Gemeinsame liegt im Grundsätzlichen; es kam dem Künstler nicht darauf an, ob er hell oder dunkel malte, locker oder fest; das Wesentliche in beiden Bildern, hervorgegangen aus der höchsten Sachlichkeit im Sehen und Wiedergeben, das ist einmal die ganz unmittelbare Erfassung der Natur, so wie sie sonst damals niemand sah — wer hätte wohl Palais und Park auf diese Weise ins Bild gebracht, nicht vorher einen richtigen „Standpunkt" gesucht — und dann die Sicherheit im Handwerklichen. Verschiedene Auswirkungen derselben Anlage und des gleichen Könnens: schärfstes, unbestechliches Sehen, frei von aller Schulübung und Gewohnheit, und das Gesehene genau, unmittelbar und sicher auf die Leinwand gebracht, ebenfalls frei von jeder Schulübung.

Im gleichen Jahr entstand der BAUPLATZ MIT WEIDEN, der jetzige Hafenplatz, wieder ein Stück aus der Nähe seiner Wohnung. Und wieder ganz sonderlich als Bildwahl, mehr noch als die beiden vorigen; das Zimmer und der Park waren an sich nicht ungewohnte Gegenstände, erscheinen überraschend erst durch Menzels besondere Art des Sehens. Nun aber hier der Rand der Stadt, noch im Bau, nichts von dem, was man sonst in einem Gemälde von Stadt oder Straßen sehen wollte, und davor ziemlich wüste Gegend,

die nicht Natur oder Garten ist, sondern Bauplatz. Menzel findet das sehenswert, malenswert. Heute wäre das nicht verwunderlich, zur Zeit der klassischen Landschaften und griechischen Ansichten war es jedoch höchst merkwürdig. Und so kommt denn auch ein Formaufbau gegen alle damaligen Regeln zustande: nicht Kulissen rechts und links abwechselnd zurückführend, sondern struppige Ebene und niedrige Häuserzeile, und dann die unregelmäßige Reihe der Weiden nach vorn kommend, mächtig und schwer gegen die zarten Förmchen des Mittelgrundes. Aber eigentümlich, wie durch solchen Aufbau gegen alle Regel ein so starker Raumeindruck entsteht. Zu dem Gegensatz der großen Laubmasse gegen die Kleinformigkeit der Häuser kommt noch der farbige Unterschied, das kühle Grünblau der Weiden gegen warme rötliche Töne. Auch die Pinselführung ist ganz verschieden. Denken wir an Bilder anderer Maler, des trefflichen Koch etwa, so finden wir da stets das gleiche Formgerüst und das gleiche Handwerk, nur auf den einzelnen Fall eingestellt. Bei Menzel dagegen, Zimmer, Park, Bauplatz: der Aufbau jedesmal anders, nicht minder das Handwerk. Die lichten Flächen der Neubauten sind ganz zart gemalt, Gerüste und Arbeiter höchst genau, und dabei doch in aller Kleinheit keineswegs kleinlich, sondern durchaus frei und lebendig, man fühlt in jedem Strichelchen den Geist des Malers. In dem windbewegten Weidenlaub fährt dann der Pinsel unruhig hin und her, betrachtet man ein Stückchen in der Nähe, so ist es ein stachliges Gewirre, im Ganzen aber die überzeugende Wiedergabe der Erscheinung. Hier sieht man so recht, was Menzels Auge zeitlebens am meisten reizte, die Fülle kleiner, kribbelnder Form: das Gerüst und die bewegten Arbeiter auf dem Neubau, das Weidenlaub; fabelhafter Formreichtum und eine Schwierigkeit der Aufgabe – so wie Menzel sie sich stellte – der andere Maler in weitem Bogen aus dem Wege gegangen wären.

Etwa gleichzeitig mit dem „Bauplatz" entstand HINTERHAUS UND HOF und BLICK AUF HINTERHÄUSER, jedes verschieden im Ausschnitt, im Bau des Raumes, in Farbigkeit und Vortrag, aber immer der gleiche Sinn für die Erscheinnng, für den Reichtum von Form und Farbe, für die richtige und genaue Wiedergabe des Tatsächlichen, ohne alle Rücksicht darauf, ob das nun Dinge sind, die dem gebildeten Bürger wertvoll erscheinen mögen,

und ob Form und Farbe irgendwie dem entsprechen, was man sonst zu geben pflegte.

1847 malt er die POTSDAMER BAHN. Dann wieder ein Stück aus seiner Wohnung, das SCHLAFZIMMER – er war inzwischen in die Ritterstraße gezogen, und nun reizt ihn die neue Umgebung. Das Bildchen ist ganz anders angelegt und durchgeführt als jenes frühere. Über das Bett hin – mit vorzüglich beobachtetem Faltenwurf – an dem Schreibtisch vorbei, dessen Holz glänzt, blickt man durchs Fenster hinaus. Das Zimmer ist diesmal dunkel und tonig, hell und farbenklar die Häuser draußen. Vortrag, Farbe, Stimmung durchaus verschieden vom Balkonzimmer, jeder dieser Werte aus dem Gegenstand entwickelt, aber bis zur künstlerischen Einheit abgeklärt.

Neben der Kleinformigkeit solcher Bilder – vor denen mancher wohl zur Lupe greifen möchte, um alle Feinheit der Malarbeit zu sehen – die große Studie nach dem KOPF EINES TOTEN SCHIMMELS, 1848, ganz breit gemalt, zartfarbige glatte Flächen wechseln mit festen kräftigen Pinselstrichen, eine neue Überraschung nach den bisher betrachteten Bildern. Aus derselben Zeit die ABENDGESELLSCHAFT, wieder ganz merkwürdig als Ausschnitt und in der Verteilung der Massen, der hellen und dunklen Flächen; seltsam durch die Zwergengestalt vorn, vom Rücken gesehen, der kahle Schädel unter der Lampe leuchtend: Menzel selbst. Überzeugend die Beobachtung des Persönlichen im Gehaben der einzelnen Gestalten, traulich in der Stimmung die durch das Ganze klingt.

Das kleine BILDNIS DES BRUDERS steht der Auffassung der „Abendgesellschaft" nahe; in bewegter Haltung sitzt der schlanke Mann am Frühstückstisch; wieder hat man den Eindruck augenblicklichen Erhaschens einer zufälligen Erscheinung. Die Malerei rasch und höchst geistvoll; auf der braunen Untermalung leichte Höhungen; die Gegenstände auf dem Tisch mit geringstem Aufwand angedeutet.

Ganz anders der lebensgroße Kopf des Freundes ARNOLD, sorgfältig durchgeführt, ein wenig unwahr in den Tönen. Hier hat Menzel an die Betrachtung durch fremde Augen gedacht, dazu kam der große Maßstab, ihm damals noch nicht recht geläufig, und so ist die Malerei ein wenig akademisch geraten. Ähnliches gilt von der schon 1845 gemalten Büste der TOCHTER ARNOLDS.

1849 wieder eine andere Art von Bildnis, FRAU SCHMIDT VON KNOBELSDORFF, kleines Format, aber ganze Gestalt; sie schreitet aus dem Garten zum Haus, hält vor den Stufen an, auf uns blickend. So ist die übliche Gestelltheit des Bildnisses verdeckt; von der Ähnlichkeit sind wir überzeugt; der Ausdruck ist reizend, lieb jugendlich, dazu die köstlichen Farben der Kleidung. Der Reiz blühender gepflegter Weiblichkeit, so wie jene Zeit sie sehen wollte, ist auch von Schwind nicht liebenswürdiger gegeben worden als hier von Menzel, der sich im Leben dem weiblichen Geschlechte fern hielt: wie er jede Erscheinung genau sah und wiedergab, so hier Kopf und Kleid und Sonnenschirmchen der jungen Frau. Diese Gestalt ist sauber gemalt, wohl um der Erwartung der Dargestellten zu entsprechen, der Garten dagegen locker und abgekürzt, farbige Flecken versprengt auf der Untermalung.

Vor der WOLKENSTUDIE können wir uns ähnlicher Absichten eines anderen erinnern, des Norwegers Dahl, den wir schon erwähnten, als wir von Blechen sprachen. Das reiche Spiel der Wolken in Masse, Farbe und Licht hat Menzels Auge immer gereizt, auch prächtige Zeichnungen geben davon Kunde.

1852 die ATELIERWAND: allerhand Gipse hängen in seiner Werkstatt, wie es damals üblich war, und wir finden sie wohl auf manchen Bildern im Hintergrund mit dargestellt, wenn irgendein besonderer Vorgang in dem Raum zum Vorwurf wird, etwa in jenem kleinen Gemälde Adams mit dem arabischen Schimmel. Menzel dagegen sieht, daß diese Gipsstücke auf der Wand eigenen Reiz in Farbe und Licht haben, macht daraus ein Meisterwerk in merkwürdiger Verteilung der Flächen, seltsamem Schattenschlag, zartester Stufung der Töne.

Dies Gemälde ist mehr tonig als farbig, das Bildnis der Frau v. Knobelsdorff dagegen reizend in den Färbchen, wie ein Aquarell von Schwind; die Ansichten der Hinterhäuser sparsam in ihrer zarten Farbigkeit, die Potsdamer Bahn nur in Braun durchgeführt, im Parkbild herrscht das dunkle Grün. Dazwischen aber, um 1846, entstand der FALKE, AUF EINE TAUBE STOSSEND, als Scheibenbild für einen Schützenverein — die Kugellöcher, die hineingeschossen waren, sind ausgeflickt. Hier nun jubelt die Farbe, die prächtig bewegten Tiere leuchten vor einem herrlichen Blau: in diesem Fall

sollte eben die Wirkung weithin reichen. Der Vortrag, in den kleinformigen Bildern zärtlich ins einzelne gehend, ist breit und flott. Glätte und Flaumigkeit des Gefieders wechseln, perlmutterartiges Schimmern und kräftiges Leuchten. So ist Bildvorwurf, Anlage, Farbe, Malweise in der ganzen Reihe dieser frühen Bilder sehr verschieden, immer aus der Sache entwickelt, und immer meisterlich.

1855 reiste Menzel zur Weltausstellung nach Paris. Im nächsten Jahre malte er dann aus der Erinnerung zwei verschiedenartige Eindrücke, den TUILERIENGARTEN (Abbildung 30) und das Théâtre Gymnase. Das kleine Bildchen aus dem Garten: schattendes Laub, das Licht zerteilend und ausgleichend, darin ein Polizist in dunkelfarbiger Uniform und eine Dame im weiten weißen Rock; flott und flüssig hingesetzt, spätere Eroberungen der Malkunst vorausnehmend.

Das THEATRE GYMNASE (Abbildung 31) ist vielleicht das Kostbarste in unserer Sammlung – wenn man überhaupt vergleichen will. Wieder ein ganz eigener Bildgedanke, ohne Vorgang, durch das unmittelbare Zugreifen seines Blickes erfaßt; Bühne, Logen, Parterre als ein Ganzes von höchstem Formreiz. Ein Ausschnitt ungewohnter Art, dabei klarste Ordnung von Hell und Dunkel, sicheres Abwiegen fest umgrenzter Flächen. Dieser seltsame und doch ganz feste Aufbau erfreut unser Auge als reizvolles Ornament und regt unsere Vorstellung an; wir empfinden lebendig den Raum und das Leben das ihn erfüllt. Nichts entgeht Menzels Blick. Das Wesen des französischen Konversations-Stückes ist nie so treffend dargestellt worden; wie die Frau mit den fast puppenhaften Armbewegungen redet; der Partner hört abwartend zu, die Hände in den Taschen; etwas zurück, in Stellung und Anteil, die andere Frau. Das aufmerksame Hinschauen in den großen und kleinen Logen, das Leben im dunkeln Parterre. Große Flächen, unsymmetrisch gefügt, gliedern das Ganze, starke Farben leuchten: rechts die strahlende gelbliche Wand des Proszeniums, daneben das kräftige Rot der stoffbespannten Bühnenlogen, und ganz links, vollendetes Gleichgewicht in die Farbigkeit bringend, der Rock der Sprechenden, ein prächtiges Blau. Die zerteilten Helligkeiten auf der Bühne – Schultertücher, Sessel, Boden – wiegen die geschlossen helle Fläche des Proszeniums aus. Eine unerschöpfliche Fülle des Einzelnen spielt

über diese Hauptwerte hin; goldenes Troddelwerk an den Bühnenlogen, durch das Rampenlicht von unten her beleuchtet; ganz wundervoll ist es, wie dies Licht an der hellen Wand des Prosceniums hinaufgleitet, über die Putten und oben über die vergoldeten Kapitäle. Und wie aus dem Dunkel all der verschiedenen Logen Köpfe, Operngläser, helle Gewandstücke in das Licht verschiedenster Stärke vorkommen. Der Witz Menzelscher Beobachtung verbindet sich hier mit der Meisterschaft des Malers. Wo man hinsieht, lebendigster Geist und erstaunliches Handwerk. Der Vortrag gibt die Erscheinung überall geistvoll und dabei wie selbstverständlich wieder. Fein und zärtlich in dem Sessel, breit und saftig in dem leuchtend blauen Rock. Je genauer man in das Einzelne sich vertieft, um so Köstlicheres findet man. Etwa die rechte Hand der redenden Schauspielerin mit der umgebenden Helligkeit des Schultertuches, in dem eigentümlich unwirklichen, man möchte sagen verklärenden Rampenlicht: ein wahres Wunder von Beobachtung, Erinnerung, Handwerk. Nirgends aber ist der malerische Vortrag Selbstzweck, sondern in aller Freiheit und Beweglichkeit und Sicherheit dient er dem beherrschenden Sinn des Bildes, der Wiedergabe der Erscheinung.

Dies Meisterwerk stand unbeachtet in Menzels Werkstatt; kurz vor seinem Tode hat er einen großen Teil der Köpfe im Parterre übermalt – ähnlich wie er in dem Parkbilde später die Gestalten der Arbeiter zufügte; doch ist der Eindruck des Ganzen dadurch nicht wesentlich verändert.

Wie in einem Brennpunkt sammelt sich hier alle Seltsamkeit und Einzigkeit seiner Begabung: der scharfe, leicht sarkastische Sinn für jede Äußerung des Lebens, für jede Form und jedes Förmchen, für Farbe und Licht, und das Handwerk das seinem Auge unbedingt folgt. Glänzender Reichtum und reine Klarheit. Jene bestimmte Art künstlerischer Einstellung und Absicht, die wir mit dem Schlagwort Sachlichkeit überschrieben, feiert in diesem Meisterwerk einen höchsten Triumph, in Geist und Form; es ist die oberste Stufe innerhalb einer Möglichkeit künstlerischen Schaffens, und zugleich die feinste Ausprägung einzigartiger persönlicher Anlage.

Am Schluß dieser Reihe stehen zwei Darstellungen von Fackelzügen, 1858 und 1859. Das größere Bild ist das frühere. Menzel schlief schon, die Schwester weckte ihn, damit er sich das Schauspiel ansehe, er war zunächst ziemlich

brummig, malte aber dann aus der Erinnerung das Ende des Festes: das ZUSAMMENWERFEN DER FACKELN auf dem Askanischen Platz. Der Hauptinhalt des eigentümlich ausgeschnittenen Bildes ist das Aufsteigen des schweren Rauches, durch den oben links die Farben flatternder Fahnen merkwürdig verdeckt durchscheinen; die Wirkung des Qualms hat ihn damals besonders gefesselt, da er mit dem großen Gemälde der Schlacht bei Hochkirch beschäftigt war, wo der Rauch des brennenden Dorfes den Bildraum erfüllt. Vorn dichtes Menschengedränge, kümmerliche Asphaltbäume, blasser Laternenschein, reitende Schutzleute, größer im Maßstab als die Zivilisten, weil sie in solchen Fällen tatsächlich überlebensgroß wirken; rechts weiter zurück berittene Teilnehmer des Aufzugs, farbig und beleuchtet. Das Gedränge der dunklen Masse, die Umrisse der Schutzleute, der halbhelle Qualm – all das ist scharf gesehen, eigentümlich im Ausschnitt, und meisterlich wiedergegeben.

In dem kleineren Bildchen von 1859 sehen wir das Stück eines FACKELZUGES, das Leuchten der Fackeln aus dem Dunkel heraus; der Kopf des einen Studenten wie der Auszug aus einer ganzen Lebensbeschreibung.

Merkwürdige Beleuchtungen haben stets das Malerauge Menzels gereizt: hier die brennenden Fackeln, im Jahre vorher der matt leuchtende Qualm; beim Théâtre Gymnase das Rampenlicht auf festlichen Farben; in der Abendgesellschaft der Lampenschein. Im Balkonzimmer das voll hereinflutende Tageslicht, im Schlafzimmer der Gegensatz der klaren Helligkeit draußen zum Dämmer innen, im Tuileriengarten der wogende Schatten unter den Bäumen. Helles Bauwerk hinter dunklerem Vordergrund im Parkbild und dem Bauplatz.

Ähnlich ist es im Zeichnerischen: es fesselt ihn das Merkwürdige eines Formgefüges, und er wählt den Ausschnitt so, daß sich die Dinge in ganz ungewohnter Weise zusammenschließen, jedesmal ist die Bildordnung anders und sie kommt nicht wieder vor. Er findet daher den Bildreiz auch bei Dingen, die sonst damals kein Maler gewürdigt hätte, Hinterhäuser, Gips an der Wand. Reichtum der Erscheinung lockt ihn, sei es Form, Farbe, Licht oder mehreres von diesen: das Menschengedränge am Askanischen Platz, das vielgestufte Grün im Park, das vielfarbige Licht im Balkonzimmer; und alles dann auf höchster Höhe in dem Théâtre Gymnase. Die meisten dieser Bilder sind aus dem Kopf gemalt, aber sie wirken alle durchaus überzeugend.

Genauigkeit des Sehens verbindet sich mit freier Sicherheit des Handwerks. Beides ist völlig unbefangen, frei von jeder Gewohnheit oder Schulübung, und darum ganz persönlich. In diesem Persönlichen, in der Unmittelbarkeit und Unbefangenheit, in der Eigenart der Bildwahl und Meisterschaft der Malerei, liegt die Einheit der merkwürdigen Bilderreihe. Andere große Künstler gehen von bestimmten inneren Vorstellungen und Absichten aus, die sich auf den Bau des Bildes oder die Mittel des Vortrages richten; wir beobachten die Entwicklung solcher Formgedanken, sie ist so klar, daß wir danach die Entstehungszeit der Schöpfungen bestimmen können. Bei Menzel dagegen wird der Reiz zum Zeichnen oder Malen von dem jeweils ganz verschiedenen Eindruck ausgelöst, der seinem unvergleichlichen Trieb zu sehen und festzuhalten begegnet; die Bildform, die Farbigkeit, die Beleuchtung sind daher immer durchaus abweichend, es verläuft darin keine Linie der Entwicklung; ebensowenig im Handwerk, weil es nicht als Wert für sich gepflegt wird, sondern stets der Sache dient: der geistvoll-meisterlichen Wiedergabe des wundersam genau Gesehenen. Nur vielleicht im Menschlichen kann man eine Veränderung wahrnehmen, wenn man über das gesamte Werk hinblickt: die Schärfe seines Geistes, die ihm mitgegeben war, aber in der Jugend doch von scheuem Blühen der Empfindungen umrankt, scheint allein übrig zu bleiben; das Verstandesmäßige und Zugespitzte wirkt in seinen späteren Werken mehr als früher; äußere Umstände und inneres Ergehen trugen zu solchem Abwelken des Blühenden bei. Aber dieser Unterschied klingt bei der Sachlichkeit seines Schaffens nur leise durch, und das Eigenste seiner Begabung wird doch nicht wesentlich berührt

Alle die bisher betrachteten Gemälde – mit Ausnahme der Schießscheibe und des einen oder anderen Bildnisses – sind nicht für irgendeinen Bedarf entstanden, sondern ganz unmittelbar aus Menzels Freude am Sehen und aus seinem Trieb zum Festhalten. Wie zwingend dieser Trieb war, das haben wir vorhin angedeutet. Nirgends wirkt das Schaffen aus innerem Zwang reiner und glücklicher als hier. Menzel dachte dabei, mit jenen wenigen Ausnahmen, nicht entfernt an Verkaufen; es fehlt daher auch jede Rücksicht auf den Geschmack und die Ansprüche der damaligen Kunstbeurteiler und Käufer.

Menzel schätzte diese kleinen Bilder kaum, stellte sie nie aus, ließ sie unbeachtet herumstehen; erst kurz vor seinem Tode und unmittelbar danach kamen sie zum Vorschein, nachdem inzwischen durch die Kunst des Impressionismus das Sammler-Auge für die Meisterlichkeit solcher Werke empfänglich geworden war. Ihm selbst waren sie nichts weiter als Übungen, Gelegenheitsstücke, entstanden aus jenem merkwürdigen Trieb, der ihm eigen war; Entladungen gleichsam einer Spannung, die dann erledigt war, nicht viel anders als etwas sorgfältiger ausgeführte Zeichnungen. Er lebte so sehr in den Anschauungen seiner Zeit, daß ihm erst das umständlich vorbereitete, in allem wohl überlegte und inhaltlich bedeutende Gemälde als der eigentliche Sinn seines Schaffens erschien.

Geschichtsbilder galten damals als höchste Leistung der Malerei. Menzels Streben ging in dieser Richtung. Schon 1839 malte er eine Mordgeschichte, den GERICHTSTAG; eine Ölskizze dazu in unserer Sammlung. Hier sehen wir auch zwei statuenartige Gestalten, SIEGFRIED VON FEUCHTWANGEN und LUDGER VON BRAUNSCHWEIG, zu einem Wettbewerb für den Remter der Marienburg gemalt, 1846 – gerade in der Zeit, wo die ersten jener köstlichen kleinen Meisterwerke aus der Unmittelbarkeit seines Künstlertriebes entstanden. Außerordentliche Mühe hat er dann während eines Cassseler Aufenthalts auf einen großen Entwurf verwandt, den sogenannten Cassseler Karton: Einzug der Herzogin Sophie von Brabant in Marburg – ein bedeutsamer Vorwurf für die Anschauung jener Zeit; Sophie, die Tochter der heiligen Elisabeth, begründete das hessische Herrschergeschlecht, das damals noch in Cassel regierte. Wir sehen also Menzel, den Meister der Sachlichkeit, in der Bildwahl auf den Bahnen der berühmten Geschichtsmaler wandeln.

Wenn wir jenen Schnitt durch die Kunstübung Deutschlands ziehen, zwischen Schaffen aus innerem Zwang und Schaffen für äußere Ansprüche, so scheint er hier mitten durch das Werk Menzels hindurchzulaufen.

Gewiß war das Bestimmende für Menzel nicht irgend eine niedere Berechnung, sondern die allgemeine Auffassung von Ziel und Wert der Malerei, sein Wille, mit der denkbar höchsten Anstrengung möglichst Vollkommenes in dem „Fache" zu leisten, das ihm als das oberste und schwierigste erschien. Wir dürfen ihm keinen Vorwurf daraus machen, daß er sich von den gelău-

figen Anschauungen nicht losriß. Müßig sich auszudenken, ob er sich vielleicht andere Ziele gesetzt hätte, wenn er in einem Elternhause wie Feuerbach aufgewachsen wäre, wenn er früh Berlin und Deutschland verlassen hätte; oder was aus seiner Begabung geworden wäre, hätte er um ein Menschenalter später begonnen.

Wir haben gesehen, wie die hohen Anlagen eines Cornelius allmählich verschüttet wurden, als er nach Deutschland zurückkam und mit Aufträgen zu riesigen Wandgemälde-Folgen überhäuft wurde, in denen er verwickelte Zusammenhänge hoher Gedanken gestaltete, die ganze Sagenwelt, die ganze Kunstgeschichte, die ganze Heilslehre; seine schlichte Form hielt diesen Ansturm des Stoffes und des Verstandes nicht aus. Wir werden später von Feuerbach hören: auch seine Kunst verlor ihr Höchstes, als er in die Welt Makarts eintrat.

Bei Menzel nun kreuzt sich die persönliche Anlage zur Sachlichkeit mit der allgemeinen Forderung des Geschichtsbildes. Wir müssen sagen, daß es in diesem Fall noch recht glücklich gegangen ist. Dem Ziele, das ihm die Zeit hinstellte, gab er sein künstlerisches Wesen nicht preis, sondern er füllte den sonst so leeren Rahmen mit dem Reichtum und der Lebendigkeit seines Geistes und seines Könnens.

Eine günstige Fügung war die Wahl des Stoffgebiets. Von 1850 bis 58 malte er eine dichte Folge von Geschichtsbildern, aus dem Leben Friedrichs des Großen. Es läßt sich kaum ein Gegenstand denken, der Menzels geistiger und handwerklicher Begabung besser gelegen hätte. Er war schon ganz zu Anfang seiner Laufbahn darauf gekommen, durch den Auftrag eines Verlegers: Holzschnitte zu einer Geschichte des großen Königs, deren Text bei Kugler bestellt wurde. Sie sind weitaus das Beste, das jemals und irgendwo in der künstlerischen Darstellung einer vergangenen Zeit geleistet worden ist. Menzels Vorarbeiten dazu waren zunächst ähnlich wie bei anderen Geschichtsmalern: er beschäftigte sich mit der äußeren Umgebung seines Helden, zeichnete die Gebäude und Zimmer, in denen Friedrich gelebt hatte, die Uniformen seines Heeres, zahllose Bildnisse all der Persönlichkeiten, die in seinen Bereich gekommen waren. In dem Kuglerschen Buche gibt er einen ausführlichen Bericht über die geschichtlichen Quellen dieser Holzschnitte. Der Unterschied von

andern Historienmalern besteht zunächst in dem unendlich höheren Maß seiner Sachlichkeit; der Fleiß, mit dem er jeder kleinsten Kleinigkeit nachging, ist fast unbegreiflich. Noch wesentlicher aber ist es, daß er solche Einzelheiten nun nicht wie ein Bühnen-Beamter in seine Darstellungen einsetzte, sondern daß all dies Tatsächliche in seiner Einbildungskraft zusammenwuchs, daß die Welt Friedrichs gleichsam leibhaftig vor ihm stand, daß er sie wie etwas Gesehenes wiedergeben konnte, als Einheit des geistigen Gehaltes wie der äußeren Form; die Requisiten, die sonst in Geschichtsbildern den Eindruck des Theaters geben, ordnen sich in Menzels Holzschnitten durchaus dem Ganzen ein. In Zierstücken am Beginn und Ende der Kapitel weiß er sehr geistvoll mit dem Inhalt der Erzählung und mit der Erscheinungswelt jener Zeit zu spielen. Daß er außerdem neue und wundervolle Reize aus dem Holzschnitt entwickelt, aus dem Gegensatz von Schwarz und Weiß, sei hier nur angedeutet.

Wenn es dem jungen Menzel in seinen Holzschnitten gelungen war, eine denkwürdige Vergangenheit zu erwecken, ihre Seele und ihren Körper, lebendiger als je ein anderer zünftiger Historienmaler, und in solcher Lebendigkeit vollendete Kunstwerke zu schaffen, so war es ein Glück, daß er nun seit 1850, als er eine ganze Reihe von Geschichtsbildern malte, auf diesen Stoff zurückkam. Die Welt Friedrichs war ihm vertraut, er brauchte nicht die Inszenierung äußerlich zusammenzusuchen wie jene anderen, wenn sie glücklich irgend ein weltbewegendes Ereignis ausgewählt hatten. Und sie war ihm nicht nur vertraut, sondern sie entsprach außerdem vollkommen seiner Anlage, im Geist wie in der Form.

Aus der flachen oder süßlichen oder umständlich-verstandesmäßigen Denkart seiner Zeit versetzte sich Menzels scharf-sarkastisches Wesen mit hellem Entzücken in die blitzend geschliffene Geistigkeit des Rokoko. Sie hatte in Deutschland keine lebendigere und glänzendere Verkörperung gefunden als durch Friedrich, sein Wesen und seine Umgebung.

Vieles in der Persönlichkeit des Königs – Fleiß und Lebendigkeit, Witz und Schärfe, selbst die Abkehr von der Weiblichkeit – war dem Geist Menzels, bei aller Verschiedenheit des Blutes und der Färbung im Auswirken, verwandt, im Tiefsten verständlich und höchst reizvoll. Der König ist bei ihm nicht eine Theatergestalt, ein Kostümträger, sondern immer der ungewöhnliche

Mensch, der lebendigste, durch seine Geistigkeit herrschend; am merkwürdigsten vielleicht in dem einzigen Schlachtenbild der Reihe, Hochkirch, wo der Feldherr wie die leibhaftig gewordene Seele des Heeres erscheint.

Neben der Persönlichkeit des genialen Königs, die den Menschen Menzel begeisterte, war es die Form des Rokoko, die den Maler Menzel entzückte.

Wir sehen überall in Menzels Werk, wie jene Einstellung auf die Welt des Sichtbaren, die wir als Sachlichkeit bezeichneten, bei ihm eine höchste Steigerung erfährt, indem er bis auf die feinsten Einzelheiten der Erscheinung eingeht und sie sich mit wahrer Inbrunst zu eigen macht, zeichnend und malend. Mit diesem Sinn für das Tatsächliche verbindet sich sein persönlicher Geschmack, der sich auf das Reiche, Merkwürdige, Verwickelte, Zugespitzte richtet, nicht nur im Zeichnerischen der Erscheinung, auch in der Farbe, und vor allem im Licht, das über Form und Farbe hinwegspielt und ihren Reichtum noch wieder um eine Stufe erhöht, lebendiger macht und gleichsam geistvoller. Zahllose Zeichnungen bezeugen, daß ihn an Dingen aller Art das Feinformige fesselt, das seltsam Bewegte, das Schimmernde und Glitzernde. Und so fanden wir in jenen kleinen Bildern, wie ihn etwa das Hereinfluten des Lichtes in das Zimmer reizt, oder die Gegensätzlichkeit der Beleuchtung in der Landschaft; wir sahen, wie er die verschiedensten künstlichen Lichtquellen malt; am wunderbarsten wohl in dem Théâtre Gymnase. Und immer ist das Licht der lebendigste Träger des Geistes, mit dem Menzel sieht und malt, durch den er uns das reizvollste Augenerlebnis mitformen läßt.

Für ein solches Malerauge aber war die Welt des Rokoko das Paradies. Da ist überall Form, bis ins Kleinste, Ergebnis einer Verfeinerung durch Jahrhunderte hin; und die Linie ist stets bis ins Letzte lebendig, der einfachste Stuckschnörkel lebt, spricht von einer gewissen Souveränität, einer lächelnden Überlegenheit über die Härten und Öden des Daseins — das beste Mittel dagegen ist scharf geschliffener Geist. In Sanssouci tritt uns schon außen diese sarkastische Durchgeistigung der Form entgegen: aus den geraden Karyatiden der Akropolis sind nun zu guter Letzt witzige, unzufriedene, vergnügte und spielerische Faune und Bacchantinnen geworden. Zu dem Reichtum der Linienführung, der dann bis in die Einzelheiten der Decken, der Möbel

geht, kommt der farbige Reichtum, alle Arten von Marmor und Holz, schimmernde Seide, farbig glänzende Ölgemälde, spiegelndes Glas, und überall funkelndes Gold. All diese Stoffe verhalten sich anders zum Licht – im Unterschied etwa von Renaissance-Räumen, wo das Licht im wesentlichen gleichartig wirkt, nur die plastische Form herausholt. Und vollends das Wunder aller Wunder für den Maler muß es sein, sich vorzustellen, wie nun ein solches Gebilde reichster, geistvoller, spielender Form im Kerzenlicht erstrahlt, Farbe und Licht noch feiner und sprühender erscheinen, stiller und melodiöser zugleich, lebendiger und geheimnisvoller.

Durch den Auftrag für die Holzschnitte zur Geschichte Friedrichs hatte Menzel diese Formenwelt kennengelernt. Wenn er sie dann auch als Maler wählte, nachdem er langwierige Auftragsarbeit erledigt hatte und nun größere Bilder schaffen konnte, so entsprach das durchaus dem Trieb seines angeborenen Formempfindens.

Daß er sich aber nicht nach Sanssouci setzte und vielleicht einen reisenden Engländer in des Königs Musikzimmer malte, um ganz „wahr" zu sein, sondern daß er den König hineinstellte, dessen Persönlichkeit seinem Geiste so vertraut war, dessen Erscheinung so lebendig vor seinem Auge stand, das dürfte uns nicht verwundern. Friedrich hatte dies Schlößchen ja nicht nur bestellt wie irgendein anderer Fürst, sondern selbst entworfen, es war ganz auf sein Wesen zugeschnitten; der Literat, der Musiker, der fleißige Diener seines Staates, der glänzende Gesellschafter – so folgen sich die Räume; und überall spürt man den Bilderkenner; von der Terrasse her sah der Fürst über sein Land und hörte der Feldherr die Trommeln seiner exerzierenden Truppen. So ist das reiche bis in letzte Form geistvolle Bauwerk ganz erfüllt und durchlebt von der Persönlichkeit dieses Mannes.

Wie Menzels Begeisterung für den großen König mit seiner künstlerischen Freude an der malerischen Form des Rokoko zusammentraf, das lesen wir in einem Brief, den er während seiner Arbeit an jenen Holzschnitten schrieb, zehn Jahre bevor er die Reihe der Friedrichs-Gemälde begann: „Friedrich über alles! mich hat nicht bald was so ergriffen. Der Stoff ist so reich, so interessant, so großartig, ja, worüber Sie zwar wohl den Kopf schütteln werden, wenn man's genauer kennen lernt, so malerisch, daß ich bloß einmahl so glücklich

werden möchte, aus dieser Zeit einen Ziklus großer historischer Bilder malen zu können!"

Wir erleben hier also eine ganz merkwürdige und einzige Verbindung zwischen jenen beiden großen Grundlagen des künstlerischen Schaffens im neunzehnten Jahrhundert: der eigene innere Trieb und die Einstellung auf den äußeren Anspruch, auf die Bewertung des Geschichtsbildes in der damaligen Kunstwelt, treffen günstiger zusammen als je sonst. Menzels Auffassung vom Sinn eines in Gegenstand und Form bedeutenden und reichen Gemäldes war die gleiche wie etwa bei Krügers Paraden: höchste Sachlichkeit im ganzen und im einzelnen. Da ihm nun durch die Genauigkeit seiner Vorarbeiten und die Lebendigkeit seiner Einbildungskraft Menschen und Dinge aus der Zeit Friedrichs wie leibhaftige Gegenwart vor Augen standen, so verlief die Bildgestaltung nicht anders wie bei jenen Gemälden Krügers. Nicht anders wie er selbst später verfuhr, als er eine Staatshandlung zu malen hatte, bei der er tatsächlich zugegen war, die Krönung in Königsberg: Menschen und Dinge wurden aufs genaueste in Zeichnungen festgelegt und dann zum Bildganzen zusammengestellt; für manches mußte er sich auch da an fremde Vorlagen halten, zum Beispiel die Königin gewährte ihm keine Sitzungen; jedenfalls aber ist der Raum und eine beträchtliche Zahl der Köpfe auf der großen Leinwand nicht unmittelbar nach der Wirklichkeit gemalt, sondern eben nach Zeichnungen. Und für einen Künstler von der Vorstellungskraft Menzels ist es kein wesentlicher Unterschied, ob er etwa das Gesicht eines zeitgenössischen Würdenträgers an Hand einer Studie malt, die er nach dem Leben aufgenommen hat, oder den Kopf Voltaires auf Grund von Zeichnungen nach alten Bildern und Büsten. Nur sind die Friedrichs-Gemälde erfreulicher, weil da der Gegenstand nach seinem Sinn gewählt war, weil er ihm in Geist und Form besser lag als die Königsberger Zeremonie.

Wir dürfen ferner nicht vergessen, daß auch jene bescheidenen Bilder, die wir zuerst betrachteten, zum größeren Teil nicht unmittelbar vor der Natur gemalt sind, sondern entweder aus der Erinnerung, wie der Tuileriengarten und das Théâtre Gymnase, oder nach Zeichnungen, die er an Ort und Stelle gemacht hatte; von dem Bauplatz mit Weiden und der Potsdamer Bahn sind uns die Blätter erhalten, die dem Gemälde zugrunde liegen. Trotzdem wirken

diese Bilder in der Wiedergabe der Erscheinung so unmittelbar und überzeugend, daß man sie als Vorläufer der späteren impressionistischen Gemälde betrachtet, die tatsächlich im Freien gemalt sind.

In ihrem Inhalt unterscheiden sich also Menzels Friedrichs-Bilder von Krügers Paraden dadurch, daß es sich hier um eine vergangene Welt handelt, das Verfahren selbst ist gleich. Mit den damals gefeierten Museumsgemälden eines Lessing oder Piloty ist ihnen gemeinsam, daß sie auf den historischen Sinn des Betrachters rechnen; aber jene wählten aus der Weltgeschichte einen „Unglücksfall" aus, der für die Anschauungen der Zeit besonders reizvoll scheinen mochte, und stellten ihn dann nach Art eines Bühnenbildes zurecht, fügten mehr oder minder richtiges Beiwerk hinzu; Menzel griff in die Anschauungsfülle hinein, die er von der Zeit seines Helden in sich trug, er brauchte nicht den Kopf des Alexander oder eines bayerischen Pfalzgrafen zu erfinden, sondern er wußte genau, wie die Menschen ausgesehen hatten, und die Räume und das Gerät standen vor seinen Augen, die Sessel und das kostbare Notenpult. Er will nicht durch die Spannung eines großen geschichtlichen Augenblicks wirken, sondern durch die Feinheit des Geistigen, daher wählt er auch Zuständlichkeiten — wie die Tafelrunde oder das Flötenkonzert — die nicht Wendepunkte des Weltgeschehens sind. Und er nimmt kleinere Maße, die Gestalten bleiben meist weit unter Lebensgröße, um so köstlicher wirkt der Formreichtum alles einzelnen, die Bilder wollen genau und eingehend und immer wieder betrachtet werden, und auch ganz aus der Nähe. Gegenüber den großflächigen, formleeren, farbig matten, naturfernen Riesengemälden der berühmten Historienmaler lebt in Menzels Friedrichs-Bildern seine unvergleichliche Gabe zu sehen und wiederzugeben, die völlige Vertrautheit mit der Wirklichkeit macht den Stoff auch dann lebendig, wenn er ihm nur aus Studien und Einbildungskraft vertraut ist; die überzeugende Sachlichkeit bleibt gewahrt, wo der gelernte Historienmaler Theater gab statt Geist, fade Ölmalerei statt sprühender Form. Nicht die Wahl eines geschichtlichen Vorgangs ist das Wesentliche, sondern die geistvolle Erfassung des Menschlichen und die meisterliche Darstellung des Sichtbaren. Bei dem Flötenkonzert, so hat er selbst später einmal gesagt, sei ihm der Kristalleuchter die Hauptsache gewesen.

Von jenen bescheidenen köstlichen Gelegenheitswerken, die wir zuerst betrachteten, unterscheiden sich die Friedrichs-Gemälde nicht so sehr durch die Art der Ausführung – sie geschah ja auch bei jenen meist fern von der Wirklichkeit, in der Werkstatt, nach Zeichnungen oder aus der Erinnerung – sondern in der Entstehung des Bildgedankens: das Ganze war ihm dort durch einen wirklichen Eindruck gegeben, hier erfand er es aus innerer Vorstellung. Daher dort eine überzeugende Einheit des Ganzen, die er bei den erdachten Gemälden nicht immer erreichte. Außerdem verhindert die saubere Durchführung für fremde Augen und der größere Maßstab vielfach die wundervolle Frische jener kleinen Bilder, die er ganz für sich malte.

Die innere Vorstellung Menzels ist jedoch nicht durch eine Formanschauung bestimmt die er gleichsam als festen Rahmen mitbrächte, schon ehe der Stoff da ist, der hineinfließen soll; der Bildwille richtet sich nicht auf den schlicht-klaren Aufbau wie bei Cornelius, nicht auf den Rhythmus wie bei den Deutschrömern, die wir nachher betrachten wollen; noch weniger denkt Menzel an Bühneneindrücke wie Piloty, sondern nur an die Sache; wie Krüger die Gestaltenfülle seiner Parade in den gegebenen Rahmen der Staatsstraße hineinbringt, so geht Menzel bei der Tafelrunde und dem Flötenkonzert von der Tatsächlichkeit des Speisesaals und des Musikzimmers in Sanssouci aus; er macht sich das Räumliche durch genaues Zeichnen und Messen zu eigen und bringt dann die Figuren hinein, legt ihre Verteilung durch einen Grundriß fest; alles einzelne wird ebenfalls erschöpfend gezeichnet und gemessen, Leuchter, Möbel, Kostüme; die Bewegungen nach lebenden Modellen. In unserer Zeichnungen-Sammlung findet man eine Mappe mit Studien zum Flötenkonzert, sie geben lebendige Anschauung von der Entstehungsart eines solchen Gemäldes.

Menzels Friedrichs-Bilder erheben sich über die Sachlichkeit Krügers und jener anderen Maler der dreißiger und vierziger Jahre dadurch, daß alle Werte im Rang beträchtlich höher liegen, die geistige Haltung wie das Handwerk; sie erheben sich weit über die berufsmäßige Geschichtsmalerei durch die Lebendigkeit der Vorstellung und die vollgültige Bedeutung der Erscheinung in Zeichnung, Farbe und Licht; sie unterscheiden sich von den erfundenen Gemälden der Formkünstler durch die Entstehung nicht aus der Absicht auf

gesetzmäßigen Bau des Bildgefüges, sondern aus dem Willen zu höchster Sachlichkeit.

Wir sind etwas ausführlicher auf die künstlerischen Voraussetzungen dieser Friedrichs-Bilder eingegangen, die in Menzels Werk eine so große Rolle spielen, weil sich hier eine merkwürdige Verbindung zwischen verschiedenen sonst entgegengesetzten Strömungen vollzieht, und weil man darüber gestritten hat, ob es richtig war, daß Menzel solche Werke schuf, anstatt auf der Bahn jener kleinen Bilder fortzuschreiten, die zum Impressionismus hinzuführen scheint. Das erinnert fast ein wenig an jenen Reisenden auf dem Rheindampfer, der auf Grund seines Bädeker die Landschaft für falsch erklärt. Übrigens haben den Meister die erfundenen Darstellungen aus der Geschichte nicht verhindert, Werke jener anderen Art zu schaffen: die unmittelbar geschauten Gemälde entstanden in den vierziger Jahren, da er sich mit Holzschnitten zu den Werken Friedrichs befaßte, und in den fünfziger Jahren, da er an den großen Bildern arbeitete; gerade das merkwürdigste, das Théâtre Gymnase, mitten in dem Jahrzehnt dieser Historienmalerei. Menzel wandte sich zum Geschichtsbild gewiß im Sinne seiner Zeit, aber er schuf sich eine Art, die durchaus den Besonderheiten seiner Veranlagung entsprach, im Gehalt wie in der malerischen Erscheinung. Das Geschichtliche geht im Handwerklichen auf.

Jene mächtige Neigung der Zeit, die an den Künstler unkünstlerische Forderungen stellte, begegnete hier einer einzigartigen Begabung, die stark genug war, um ein Vergangenes zu lebendig Geschautem werden zu lassen, die gewohnt war, Wirklichkeit auch aus Vorstellung und Erinnerung überzeugend wiederzugeben. Menzel stieg nicht zur Historienmalerei hinab, sondern er hob sie empor zur Höhe seines Geistes, seiner Einbildungskraft, seiner Formfreude und Formbeherrschung.

Gewiß sind die Friedrichs-Bilder in verschiedenem Maße gelungen, je nachdem der gewählte Vorwurf dem Vorstellungsschatz und der inneren Lebendigkeit des Meisters Möglichkeit der Entfaltung bot. Ein Bild mit wenigen großen Gestalten, wie die fast zeremonielle Begegnung Friedrichs mit Kaiser Joseph, gibt dem Können Menzels weniger Gelegenheit zur Betätigung als etwa die spannende Bewegtheit im figurenreichen Abenteuer von Lissa, und das nächtliche Helldunkel beim Überfall von Hochkirch lockt seinen malerischen

Anschauungs-Reichtum mehr hervor als das Tageslicht in dem Gemälde Friedrich auf Reisen. Auch sehen wir, daß ihm – der nie einen Lehrer gehabt hatte – zunächst der ungewohnt große Umfang der Bilder Schwierigkeiten machte, besonders in der Farbe.

Die Reihe beginnt mit der TAFELRUNDE, 1850 (Abbildung 32). Ein köstlicher Holzschnitt aus dem Friedrichs-Buche ist da in ein Gemälde umgesetzt. Der Raum ist nach allen Seiten erweitert, man sieht die ganze Tischgesellschaft bis zu den Füßen und blickt in den Garten hinaus; statt der Nachtbeleuchtung Tageslicht. Die Bewegtheit und die Beziehung zwischen den Tafelnden, nun zehn statt sieben, ist vervielfacht. Es ist sehr lehrreich, bis ins einzelne, bis zur Stellung der Köpfe zu verfolgen, wie Menzel das kleine Schwarz-Weiß-Stück zu dem großen farbigen Gemälde verändert hat.

Im Holzschnitt ist der Raum nur in schmaler Schicht entwickelt, seine Linien ungefähr auf Senkrechte und Wagrechte beschränkt, der Gegensatz von Hell und Dunkel einfach, der Ausschnitt höchst reizvoll; der Inhalt sammelt sich auf ein Zwiegespräch zwischen Friedrich und Voltaire, in sprühend scharfer Herausarbeitung der beiden Wesensarten. Im Gemälde, das reicher ist an Gestalten und sie voller zeigt, ist der König der Mittelpunkt der ganzen Tischgesellschaft, die augenblickliche Beziehung zu Voltaire nur eine unter vielen, und nicht so scharf gespannt wie auf dem Holzschnitt: in dem Buch blättert man, das Bild aber hängt an der Wand und soll dauernd gesehen werden. Reizvolles Ausschneiden fanden wir auch in jenen kleinen Gemälden: bei dem Balkonzimmer, der einen Parkansicht, dem Théâtre Gymnase – daß Menzel bei einem größeren Geschichtsbilde eine bühnenartig vollständige Raumdarstellung für nötig hielt, und eine entsprechende Anordnung der Gestalten, das ist ihm wieder gemeinsam mit der damals gewohnten Anschauung, die ihm aber gewiß ganz selbstverständlich erschien.

Die reichen Farben der Hoftrachten ordnen sich um den weißen Tisch zu einem blühenden Kranz, keine Farbe soll sich vordrängen; die kräftigsten Töne sind innen, dem hellen Tisch nahe, vorn die matteren; hinter dieser Farbigkeit die dunkle Wand, Lakaien leiten zu ihr über, von schwachem Licht gestreift. Der prächtige Kristalleuchter macht nicht nur die Raumvorstellung lebendiger,

sondern auch die Gesamtwirkung einheitlicher, indem er die vielerlei farbigen Helligkeiten aufwiegt, gleichsam an sich zieht. Er ist ein wenig aus der Bildmitte nach links geschoben, der König noch etwas mehr, des weiteren lockert der Blick in den Garten die Symmetrie, und die mannigfaltige Bewegung der Gestalten soll innerhalb der sachlich-einfachen Ordnung des Ganzen den Eindruck des Zufälligen, Ungestellten vollenden.

Das sind nur die Hauptzüge des Gemäldes; geht man weiter ins einzelne der Flächenanlage und der Lichtführung, so wird man immer deutlicher gewahren, wie Menzel auch diesen Teil seines Handwerks verstand, und man wird begreifen, daß solches Können zur Anwendung strebte.

Wir haben uns vor Krügers Parade den Unterschied des Schaffens von dem Fresko des Cornelius klar gemacht. Hier kann der Vergleich näher gezogen werden, weil es sich auch um ein erfundenes Bild handelt, einen geistigen Vorgang, freilich bei Menzel um die augenblickliche Spannung im Plaudern und Witzeln an reicher Tafel, bei Cornelius um die Ausgeglichenheit tiefer schweigender Empfindungen; aber die Fassung zur bildlichen Darstellung ist im allgemeinsten gleich: eine kleine Anzahl von Gestalten, im Vordergrund nahe zusammen. Da finden wir nun in ihrer Anordnung manches ähnlich: es sind auch hier Gruppen gebildet, aus deren vielfältigem Anteil sich jedesmal ein besonders starker Ausdruck führend heraushebt: links Voltaire, eine geistvolle Bemerkung machend, rechts Graf Algarotti, lebhaft vorgebeugt, schärfste Spannung des Zuhörens. Ausgleich in der Mittelgestalt: Friedrich hört nicht nur zu, er wird auch erwidern. Außerhalb des Anteils die beiden Paare vorn, die sich unterhalten, in ungleichen Abständen. Die Stühle stehen nicht mehr so wie die Kammerdiener sie hingestellt hatten, dadurch bleibt der Blick auf den Tisch und die Teilnehmer am Hauptgespräch frei, und vor allem auf den König, der allein in Vorderansicht erscheint, im stärksten Licht, kaum überschnitten — Marquis d'Argens vorn beugt sich gerade zur Seite — und mit wirksamen Abständen nach rechts und links. Er hat zudem den Mittelplatz, die Linien der Türe dahinter betonen seine Gestalt noch etwas, mehr der Deckenleuchter, ein wenig auch der Stuhl vorn.

Diese Überlegung in der Anordnung der Gestalten — die Gruppenbildung, die Abstufung des Anteils, die Heraushebung der Hauptfigur — ist also bei

Menzel im Grunde nicht anders als bei Cornelius; aber von hier an trennen sich die Wege, das Wesentliche in der Gestaltung selbst ist durchaus verschieden. Menzel verfährt so, als ob er lebendige Menschen in dem bekannten Raum zurechtsetzte, so daß man alles Wichtige gut sieht – um dann Menschen und Raum möglichst genau abzumalen. Cornelius dagegen schafft ein Wandbild, die Figuren stehen gleichsam in der Wandfläche. Menzels Sachlichkeit geht von der Erscheinung der gesehenen oder vorgestellten Wirklichkeit aus, Cornelius erfindet und gestaltet nach den Bedingungen einer bestimmten Bildform. Damit hängt alles übrige zusammen: bei Cornelius die schmale Raumschicht, sein Gemälde erscheint uns wie eine Belebung der Wand; feste Linien umschließen die klaren Flächen, die Farben sind durchweg licht und in großen reinen Stücken gegeben, das Bauwerk im Grunde, schlichte Form früher Renaissance, fügt sich einfach und geradflächig dem Aufbau der Gestalten an. Bei Menzel ist der möglichst starke Eindruck einer wirklichen Räumlichkeit erstrebt, reiches Rokoko, sie rundet sich, das Licht vom Garten strömt über den Boden hin, frei schwebt der Leuchter, die Gesellschaft ordnet sich locker im Kreis, Lakaien führen den Blick in ungleichen Abständen zurück, die Tiefenbewegung setzt mit einem schiefgestellten Stuhl an, ein Hund kommt unter dem Tisch hervor, links ist eine Marmorfigur vom Rahmen durchschnitten, rechts ein Diener, oben das Zierwerk der Decke: man soll die Bildfläche – die dort das Bestimmende ist – vergessen, in den Raum zu schauen glauben. Das fanden wir ebenso bei Krüger, auch das Lockern des vorderen Raumansatzes durch schiefgestellte Formen und vorkommende Bewegung. Menzel gibt keine geschlossenen Flächen, die Linien sind bewegt, setzen aus, tanzen, schneiden sich mannigfach; die Farben ebenso vielfältig und scheinbar zufällig geordnet, überall von kleinen Gegenwirkungen durchkreuzt und von Zierat überspielt. Schließlich statt der gleichartigen Lichtheit des Cornelius die mannigfaltigen Gegensätze von Hell und Dunkel aller Stufen, und noch darüber hin das lebendige Glitzern der kleinen Form. Jede Überschneidung, jede Kleinigkeit der Abstufung in Farbe und Licht hat ihre bestimmte Aufgabe in dem Streben nach dem Eindruck der Wirklichkeit. Wir erinnern uns der fein und sorgsam überlegten Kunstmittel, die Krüger bei dem Paradebild anwendet, um die Zuschauermasse zu gliedern, nur ist bei Menzel alles viel lebendiger, man

bemerkt solche Arbeit kaum. Und von der Schlichtheit des Cornelius unterscheidet sich dies reiche Formspiel wie von der geradlinigen Zweckhaftigkeit eines Möbels der frühen Renaissance die scheinbar willkürliche Form eines vielfach geschweiften, goldschimmernden Rokoko-Sessels. Im Zusammenhang mit all dem bei Cornelius der ganz schlichte Vortrag, bei Menzel die sorgsam-meisterliche Malerei des Einzelnen.

Dieser Vergleich macht den Unterschied zwischen den beiden Arten des Kunstwollens deutlich, die wir bisher betrachtet haben, mehr noch als der Vergleich zwischen Krüger und Cornelius; und es kommt uns darauf an, dem Leser jenen tiefgreifenden Gegensatz möglichst augenfällig zu machen, der bis in unsere Zeit hineinreicht. Er ruht nicht auf Schulung oder dem Zufall des einzelnen Bildvorwurfs, sondern auf der Uranlage der Persönlichkeit, er geht durch das ganze Werk dieser Künstler, durch ihre Stellung zu Welt und Leben hindurch, erstreckt sich bis auf die Erfassung des Einzelnen in der Natur und auf das Handwerk.

Für das Zurechtfinden in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts und besonders auch der Gegenwart ist es also nützlich, sich diesen Unterschied der gesamten künstlerischen Gesinnung und Anschauung und Durcharbeitung recht klar zu machen; aber man hat gewiß den Vergleich nicht nötig, um sich an Menzels Tafelrunde zu erfreuen; die Sachlichkeit spricht zu jedem, und nicht am wenigsten zu dem Betrachter, der nicht gewöhnt ist, künstlerische Form zu sehen.

Auf den sprudelnden Reichtum des Inhalts brauchen wir nicht erst hinzuweisen. Schon eine Nebengestalt wie der Lakai an der Gartentür zeigt in Haltung, Gesichtsschnitt und Ausdruck die scharfe Beobachtung Menzels.

Dann die Durchführung: wie der Leuchter gemalt ist; oder die Sessel, das matte und das glänzende Gold, das Geflecht; die Livree mit den silbernen Tressen im Halbdunkel; im hellsten Licht Gläser und Teller und Blumen und Früchte und Tafelaufsätze — man sehe etwa die linke Tischhälfte genau durch, und dann den Ärmelumschlag, der hier aufliegt; darunter den fabelhaft gemalten Hundekopf — immer wieder: höchste Sachlichkeit im Erfassen aller Erscheinung, sichere Fähigkeit der Wiedergabe. Und man empfindet: je zarter die Form, je feiner die Farbe, je seltsamer das Lichtspiel, um so froher ist das

Menzel

Menzel

Schauen des Malers, um so schärfer strafft sich sein Können im Überwinden der Schwierigkeit. Freilich sieht man dann auch, daß er das Einzelne meisterlich wiedergibt, daß er aber das Ganze nicht als Einheit wirklich geschaut hat, und sein Einbildungsvermögen reicht hier nicht aus, um dem Gesamteindruck die Überzeugungskraft zu geben, wie bei jenen kleineren Bildern, die im Ganzen gesehen waren. Die Farben der Tischgesellschaft stimmen nicht zum Helldunkel des Raumes, die Töne in dem Ausblick klingen falsch. Auch in den Köpfen stören uns die gekünstelten Farben, doch hängt das nicht mit der Historienmalerei zusammen, bei dem Bildnis Arnolds ist es ebenso, und auch die gefeierte Büste seiner Tochter sieht aus wie bemaltes Wachs.

Zwei Jahre später entstand das FLÖTENKONZERT (Abbildung 33), wohl das glücklichste unter Menzels größeren Bildern. Querformat; links die Zuhörer, rechts die Musiker, in der Mitte – doch wieder nicht ganz genau – der König. Er spielt eine Solo-Stelle, indes die anderen pausieren, in verschiedener Art zuhören; noch reicher diese Abstufung in der Hofgesellschaft, von Hingegebenheit und Ernst bis zu Unaufmerksamkeit und Lächeln. Ein bürgerlicher Zuhörer steht für sich, hinter der Kapelle: Quantz, der Musiklehrer des Königs, besonders gespannt zuhörend. Wir wiesen schon auf die Studien in unserer Zeichnungen-Sammlung hin, die vom Grundriß bis zu den Einzelheiten führen. Neben dem Gemälde hängt eine FARBENSKIZZE. Vergleicht man beide Fassungen, so sieht man, wie Menzel noch an der Bildordnung gebessert hat, im großen – vor allem durch das Wegnehmen der Rückenfigur vorn – und im kleinen: so ist die Gestalt des Königs noch viel ausdrucksvoller geworden, elastisch, den Takt fühlend, und ganz der Sache hingegeben, dem Notenlesen und Spielen. Wir brauchen nicht auf den Reichtum des geistigen Gehalts in all seiner Mannigfaltigkeit einzugehen und müssen es dem Betrachter auch überlassen, die Weisheit der Bildordnung bis in jede Einzelheit der Bewegung und Linie, der Farbenabstimmung und des Lichtspiels zu verfolgen.

Es ist eine Soirée: Kerzen brennen an den Notenpulten, und ein Kristallleuchter strahlt volles Licht über die zuhörenden Damen. Die Einordnung der Gestalten in den Raum ist daher weicher als bei der „Tafelrunde".

Die Farben an den Gewändern der Herren bleiben meist dunkel, die Musiker erscheinen fast wie eine Masse; umgekehrt gehen die Töne an den Kleidern der Damen als geschlossene Helligkeit zusammen; darüber der schimmernde Spiegel und der blinkende Kristalleuchter, darunter der Glanz auf dem Parkett. Die unsymmetrische Einstellung dieser starken und zusammenhängenden Lichtmasse – von der sich der König abhebt – wird stufenweise ausgeglichen durch das helle Notenblatt vor Philipp Emanuel Bach, den lichtgestreiften Sessel und die weiße Weste des Flötenmeisters Quantz. Das Kerzenlicht hält den ungeheuren Formenreichtum zusammen, und ebenso die Farben, weil sie zumeist gedämpft oder ganz dunkel sind und auf einen durchgehenden roten Ton gestimmt – im Unterschied von der Tafelrunde, wo zwar auch eine Zusammenfassung, durch die Anordnung, gegeben ist, und ein beherrschender Gegensatz zwischen der hellen Tischgesellschaft und der dunklen Wand; aber unserem durch die Farbeneinheit impressionistischer Gemälde erzogenen Auge scheint da doch manches außer dem Zusammenhang zu stehen und in den Tönen gekünstelt. In dem Flötenkonzert klingt die Farbe hell nur unter dem Leuchter, und hier lebt eine Pracht ohnegleichen. Man betrachte den dunklen goldgestickten Rock des Oberhofmarschalls Grafen Gotter vorn links und gehe von da weiter über das dunkle und halbdunkle Kleid bis zu dem lichten der Prinzeß Wilhelmine in der Mitte, dann zu dem wieder etwas dunkleren Gewand der Gräfin Camas, rechts vom König – was für ein kostbarer Reichtum, ein Farbenrausch, und doch ganz sicher eingestellt in die Ordnung des Bildganzen. Oder man nehme einmal die verschiedenen Arten von Rot durch, das blasse auf dem Sofa, das kräftig leuchtende an den Ärmeln des Königs – wichtig als Betonung und für die Raumbildung – dann wieder das blasse Rot an dem Sessel und schließlich an dem Sofa ganz rechts, in verschiedenen Stufen der Helligkeit; wundervolle Abwandlungen von Rot in jenen Gewändern der Zuhörergruppe; in den Kleidern der Damen tritt es in mannigfacher Durchsetzung mit Gelbgrau und Grün auf. Am vollsten strahlt das Rot in der Quaste über dem Leuchter. Und dann sehe man, wie das Licht über alles hinspielt, über das blanke Parkett, die Köpfe – immer im Zusammenhang mit ihrem Ausdruck – das Geglitzer in dem Spiegel, und das Funkeln im Kristall des Leuchters, nach jenem Aus-

spruch Menzels die Hauptsache in dem Bilde; im Tageslicht der Tafelrunde sind die Kristallstücke mit Grau und Weiß gemalt, hier blitzt Gelb und Rot und Grün auf, Flecken stärkster Farbe, ein wundervolles Stück Malerei. Und schließlich der Reichtum der abschließenden Wand: da gibt es noch Armleuchter, vergoldetes Rahmenwerk, Türen, hohe Gemälde und Supraporten – die ganze Leichtigkeit, geistvolle Spielerei, Einheit des Rokokoschmuckes lebt hier im Geheimnis des halbhellen Kerzenglanzes. Je nach der Lichtstärke, die in die National-Galerie trifft, kommt mehr oder weniger von diesem Reichtum hervor, und je nach der Eingewöhnung unseres Auges. Und der Maler ist dem Gegenstand gewachsen, jedes Teilchen ist mit verstehender Leichtigkeit gemalt, jeder Pinselstrich geistvoll; nie ist die Grazie und die malerische Weichheit eines abendlichen Rokokoraumes feiner gesehen und wiedergegeben worden.

Unerschöpflich ist dies Werk. Weisheitsvoll im Menschlichen; meisterlich in der Anordnung, kostbar in der Farbe, lebendig-zauberhaft im Licht, und vollkommen im Vortrag.

Die ANSPRACHE FRIEDRICHS AN SEINE GENERALE VOR LEUTHEN – berühmte Worte – 1858 von Menzel begonnen, blieb unvollendet; er gab damit die Friedrichs-Bilder auf. Man sieht noch prächtig ausdrucksvolle Köpfe – mehrere davon sind wieder abgekratzt – und oben eine Winterlandschaft, mild in der Farbe; dazwischen sammeln sich Soldaten fröstelnd in der Morgenkühle. Der malerische Gedanke war wieder ganz eigen; die Landschaft fein beobachtet und empfunden.

Eine Reihe von Farbenskizzen deutet auf andere Friedrichs-Bilder Menzels hin: DER KÖNIG AUF REISEN; DIE HULDIGUNG IN BRESLAU; DIE BEGEGNUNG MIT KAISER JOSEPH; DIE ÜBERRASCHUNG IN LISSA, 1858 – dies letzte im großen Gemälde ebenfalls unvollendet geblieben.

Skizzen weisen auch auf das nächste Geschichtsbild Menzels, diesmal aus der Gegenwart: 1861 wurde er berufen, der KRÖNUNG KÖNIG WILHELMS I. in Königsberg beizuwohnen und sie in lebensgroßen Gestalten, auf einer sehr umfangreichen Leinwand also, zu verewigen. Eine kleine GOUACHE-SKIZZE und eine größere ÖLSTUDIE zeigen, wie er die unlösbar scheinende Aufgabe

löst. Mannigfache Änderungen zwischen beiden Farbenskizzen und dem ausgeführten Gemälde. Hundertundfünfzig Bildniszeichnungen in unsern Mappen.

Zehn Jahre später malte Menzel ein anderes Bild aus dem Leben Wilhelms I.: seine ABREISE ZUR ARMEE. Unter den Linden; bunte Fahnen. Viel Einzelheiten, manches leicht Witzelnde darin, das uns, aus der Entfernung, nicht zu dem Ernst des Vorgangs zu stimmen scheint. Menzels Herz war weich und liebefähig, das wissen wir aus Briefen an vertraute Freunde; aber nach außen gab er sich kühl und sogar bösartig; er scheute davor zurück, mit seinem Gefühl vor fremde Augen zu treten; so war die Wahl dieses Vorwurfs, der eben starken Empfindungs-Ausdruck verlangt hätte, ein Fehlgriff. Sonst hat er aus jenem Krieg nichts gemalt, er, der Kenner und Lobredner des friderizianischen Heeres. Was wir an Zeichnungen aus den Feldzügen besitzen, die Menzel miterlebt hat, von 1849 bis 1871, entspringt entweder seiner Malerfreude am reich Bewegten oder hält die Leiden und Schrecken des Krieges fest. Nichts von Schwung und Begeisterung. Die Zerrissenheit in Zeichnung und Farbe ist ein Ergebnis seiner Sachlichkeit, bei Tage Unter den Linden gehen die Dinge nicht so zusammen wie bei einem nächtlichen Fackelzug oder einer Soirée in Sanssouci; die Farben der Fahnen stehn hart in der Luft – wie malerisch dagegen verschleiert sie der Qualm in jenem früheren Bilde! Der Himmel ist grau – und wir dürfen überzeugt sein, daß es in jenem geschichtlichen Augenblick tatsächlich so gewesen ist; das Licht daher kalt, das Vielerlei des Straßenbildes fällt auseinander. Malerische Einheit wäre hier nur zu erreichen gewesen, wenn Menzel alles in andeutender Massen-Darstellung hätte aufgehen lassen – aber das hätte er unwahr gefunden oder gar „faul", wie er gelegentlich vor Bildern sagte, die das Einzelne zugunsten der Gesamtwirkung unklar ließen.

1875 entstand ein Gemälde im Maßstab etwa der Friedrichs-Bilder, aber mit völlig anderem Gegenstand: DAS EISENWALZWERK (Abbildung 34). Menzel hatte in Königshütte gesehen, wie die Schienen für Eisenbahnen gemacht werden; das Gewirr der Menschen, des Gestänges, der Kampf des matten grauen Tageslichts mit dem rötlichen Schein des Feuers, der fabelhaft reich zerteilte Raum, die vielerlei Bewegungen – all das fesselte ihn, so wie immer seltsame Formzersplitterung und Bewegungsgekribbel ihn zum Zeichnen

und Malen gereizt hatte. Wer in dem Schöpfer der Friedrichs-Bilder nur einen Geschichtsmaler sieht, der muß sich allerdings wundern, daß Menzel auf einmal einen Fabrikraum in vollem Betrieb darstellt. Wer aber den Künstler Menzel kennt, wer verstanden hat, was seinem Auge Freude machte und sein Können zum Überwinden des Schwierigen reizte, der wundert sich nicht, den Maler von Sanssouci in Königshütte wiederzufinden. Man hat lange in dem Gegenstand dieses Bildes ein Bekenntnis Menzels zum neuen industriellen Deutschland gesehen und gepriesen; und umgekehrt fand man in unseren Tagen, daß Menzel das Wesen der Fabrik, das Leben des Arbeiters doch nicht ernst genug genommen habe. Menzel hat eben dies Bild, wie seine anderen, mit dem Auge und dem Verstand erfaßt, nicht mit dem Herzen. Der Kopf des toten Schimmels entzückte seinen Malersinn ebenso wie das hübsche Kleidchen der blühenden Frau von Knobelsdorff, wahrscheinlich sogar noch mehr. Man mag sich das Wesen der Fabrikarbeit anders vorstellen, und auch der Künstler, der Maler, der Bildhauer, kann sie sehr wohl in großer Form zusammenfassen; Menzels Sachlichkeit sucht den Gegenstand so zu geben wie er ihn sieht: alles Einzelne des Vorgangs, des Raumes und der Maschinen, der Bewegungen genau beobachtet und dargestellt. Dabei ergibt sich weder Größe noch Feierlichkeit, weder Rhythmus noch Formeinheit. Auch ist zu bedenken, daß in Fabriken unserer Zeit der Vorgang klarer in den Raum geordnet wird, so daß der Eindruck tatsächlich freier ist, mehr aufgeräumt gleichsam, als in älteren Anlagen. Aber gerade das Wirr-Gedrängte und scheinbar willkürlich-augenblicklich Bewegte reizte Menzel; die Übersichtlichkeit, Weiträumigkeit und gleichmäßige Helligkeit eines modernen Werkes würde er wohl kaum gemalt haben.

Der Eindruck ist jedoch keineswegs einfach abgeschrieben, vielmehr ist alles sehr überlegt. Im oberen Teil der Bildfläche die vielen Eisenstangen, stärksten Raumeindruck gebend, und dabei doch trotz ihrer Vielfältigkeit das Bild beruhigend, weil sie sich über das Gestaltengewimmel unten in gradliniger Starrheit hinziehen. In der Mitte die Arbeit, rechts vorn das Frühstück, links zurück das Waschen. Die Hauptgruppe zeigt den Höhepunkt des Fabrikationsverlaufs, wo Maschine und Mensch sich begegnen, das weißglühende, funkensprühende Eisen mit Zangen ergriffen wird; Höhepunkt natürlich im

künstlerischen Sinne, indem dieser Augenblick stärkste Bewegung und Spannung fordert. Dahinter, vielleicht allzudicht, eine spätere Stufe des Vorgangs: als rotglühende Stange kommt das Metall nun schon in schmalerem Querschnitt hervor. Vorn links der erste Zustand des Eisens: ein kurzer Block, auf einem Wagen gefahren.

Die Farbe ist natürlich nicht prunkvoll wie im Théâtre Gymnase oder im Flötenkonzert. Viel trübes Grau. Um so stärker leuchtet die funkensprühende Schiene, das Hauptstück im Bilde. Rötlicher Schein geht von all der Glut aus, über die Arbeiter, und hinauf in das Gestänge, trübem Tageslicht begegnend. Bei allem Reichtum an Einzelheiten ist doch der Hauptvorgang eindrucksvoll herausgehoben, wie durch die starke Bewegtheit so durch das farbige Licht – die Gruppe der Frühstückenden etwa ist sehr viel dunkler gehalten und wird vom Betrachter zunächst kaum bemerkt.

Die Bewegungen der Arbeiter, alle verschieden, sind nach Modellen gezeichnet, unsere Sammlung enthält eine ganze Anzahl solcher Blätter. Je heftiger nun die Bewegungen sind, um so eher sehen sie gestellt aus, weil das Modell beim langen Stehen die vorgeschriebene Haltung ganz leise so ändert, daß es sie aushalten kann. Das geht bei allen „realistischen" Bildern so, wenn heftige Bewegungen nach Modellen gegeben werden; die Gefahr wird vermieden, wenn es sich nur erst um eine Skizze handelt oder um ruhig beharrende Haltungen, wie etwa im Flötenkonzert. Die sogenannten idealistischen Künstler, bei denen der Natureindruck in bestimmte feste Bildformen fließt, können auch die schärfste Bewegung geben, ohne daß sie modellhaft gestellt wirkt: Cornelius, dann Feuerbach und verwandte Künstler, die Expressionisten der Gegenwart.

Wer von Menzels Geist eine Vorstellung hat, von seinem einzigartigen Sinn für alles Tatsächliche, von der Art seines Sehtriebs und der Sehreize, die seinen Gestaltungswillen auslösten, wer die Tausende seiner Zeichnungen betrachtet hat, der wird finden, daß dies Bild ein klares Zeugnis seines merkwürdigen Wesens ist. Er kann sich vorstellen, wie der seltsame Zwerg, der entzückt ist von barockem Schnitzwerk oder zerrissenen Wolken, von Menschengewimmel auf der Straße, von eigentümlichen Lichtkreuzungen, dessen Malerauge die Oberfläche einer halbverwesten Leiche reizvoller findet als die glatte

34 *Menzel*

35

Menzel

Haut eines blühenden Mädchens, wie dieser Anbeter und Liebhaber der Kleinformigkeit, Bewegtheit, Zerrissenheit in den riesigen Fabrikraum tritt und ganz hingenommen dasteht. Wie er dann das Bild malt, kämpfend mit all den schier unüberwindlichen Schwierigkeiten in der Anordnung, der Zeichnung, in Farbe und Licht. Menzel hat kaum etwas geschaffen das bezeichnender für ihn wäre. Höchste Höhe der Sachlichkeit in Gehalt wie Form, in der Auslösung des Bildgedankens wie in der Durchführung. Zugleich wird die Grenze sichtbar, die solcher Kunst der Sachlichkeit gezogen ist.

Das späteste unter den wichtigeren Bildern unserer Sammlung, das BALLSOUPER von 1878 (Abbildung 35), ist nun wieder ganz Farbe und Glanz. Ein Zeichen dafür, daß die graue Stimmung des Walzwerkes nicht etwa eine Alterserscheinung ist, ebensowenig die Zerteiltheit der Gestalten: hier drängen sie sich dicht aneinander, die Farbe funkelt.

Überblickt man die Werke eines Künstlers, der von innerer Formvorstellung ausgeht, so findet man von Schöpfung zu Schöpfung den Zusammenhang des Aufbaus. Ist die Kunst aber auf Sachlichkeit eingestellt, so wird die Form immer ganz verschieden sein, weil die Bildvorstellung jedesmal durch einen gegebenen Eindruck ausgelöst wird, der zur Wiedergabe reizt. Diesen Unterschied, auf den wir bei den kleinen Gelegenheitsbildern schon hinwiesen, kann man sich durch einen Vergleich der beiden reichen, bald nacheinander entstandenen Gemälde, des Walzwerks und des Ballsoupers, sehr klar machen.

Wir stehen in den Prunkräumen des Berliner Schlosses, es ist Pause im Ball, man holt sich am Büfett zu essen und zu trinken. Die Herren vertilgen das Mitgebrachte meist im Stehen, was nicht immer ganz einfach ist, da sie auch noch Helm oder Dreimaster halten müssen und nur zwei Hände haben. Die Damen setzen sich zum Imbiß, Kavaliere versorgen sie. Nur ein Teil der Gesellschaft ist beim Essen, andere sind schon fertig damit – gebrauchte Teller und Gläser sind auf Kamin und Konsole abgestellt; man steht herum, Gruppen, Paare, Einzelne, sucht sich einen Weg durch die Menge, begrüßt sich, spricht, lacht, beobachtet. Jede einzelne dieser kleinen Gestalten erscheint vor uns man möchte sagen als eine geschichtliche Tatsache: der Kopf wie ein überzeugendes Bildnis; die Uniform, das Hofkleid zuverlässig wie für ein Trachtenwerk aufgenommen; die Bewegung jedesmal in vollendeter Weise

die Art des Menschen und seine augenblickliche Einstellung in dies flirrende Getriebe ausdrückend; auch im Sitzen: etwa bei den zwei anscheinend ausländischen Herren rechts an der Wand; der eine, von romanischer Beweglichkeit, ist ganz hingenommen von der Unterhaltung mit der Dame, der zweite, weniger gewandt, denkt an anderes, fühlt sich nicht recht am Platze: vielleicht ein Engländer, der Politik für wichtiger hält. So kann man Figürchen für Figürchen durchgehen. Die Gruppe der Damen – wie viel Beobachtung des Menschlichen und des Höfischen im Gesichtsausdruck und in den Haltungen! die Kurzsichtige links, dann die Maliziöse, weiter zurück die Essende und die Trinkende, beide dabei gewohnheitsmäßig-halbbewußt um ihr Kostüm besorgt – es würde einen Band füllen, wollte man alles beschreiben was hier in scharfer Beobachtung festgehalten ist. Es ist auch nicht nötig, da jeder Betrachter sich auf seine Weise an diesen Dingen freut. Manche Beurteiler finden freilich in den vielen oft so witzig gesehenen Menschlichkeiten ein Zeichen des Verfalls; aber schon die frühen Holzschnitte Menzels verraten dieselbe Wesensart. Auch in Zeichnung und Farbe bemerkt man überall Beziehungen und Gegensätzlichkeiten, die man als Witz benennen könnte – dies findet sich ebenfalls von Anfang an in Menzels Werken, sogar in einem so einfachen Bilde wie dem Balkonzimmer.

Dagegen seien noch einige Hinweise auf die Form gestattet. Der Standpunkt des Malers und des Betrachters ist erhöht angenommen – wie bei Krügers Parade – so daß der Blick ziemlich weit über die Menge hingeht. Ein Gewimmel von Menschen; doch lösen sich, wie bei dem wirklichen Eindruck einer solchen Festlichkeit, vorn die einzelnen Gestalten mehr heraus; weiter zurück sieht man fast nur noch die Köpfe; der Übergang von den Vorderfiguren zur Menge im Grunde ist meisterhaft gelöst, zum Teil durch Herrschaften die nach vorn kommen; sehr fein erzielte und ganz zufällig scheinende Überschneidungen führen den Blick zurück. Das dichte Gedränge beginnt etwa bei der Pfeilerstellung, die vor dem zweiten Raum steht: dahinter, in der Galerie, ist nämlich das Büfett, von da kommen die Einzelnen und die Paare vor, in den Saal wo mehr Platz ist. Der Ansatz vorn ist durch die Gruppen der sitzenden Damen und die drei stehenden Herren links ganz natürlich gegeben; gleich dahinter beginnt das Fluten der Bewegung, das

Hervorkommen, die Überschneidungen. Es kann das hier nicht alles bis ins Einzelne aufgezeigt werden. Die Formen des Saales erheben sich fest aus dem Gewoge; rechts sieht man verkürzt eine Seitenwand – entsprechend hier die Aufreihung der drei Sitzenden – dann kommt eine Tür, die allerlei Bewegung bedingt, es folgt die schräge Spiegelfläche, dann die Pfeiler, höchst wirkungsvoll für Raumklarheit und Bildruhe. Wie bei der rechten Seitenwand eben angedeutet, ist das Raumgebilde auch für die ganze übrige Gesellschaft, ihre Ordnung und Bewegung maßgebend, man fühlt das unbewußt, und darin liegt ein Teil der Überzeugungskraft.

Die Farbe ist bei der Menge der Gestalten natürlich in kleinen Stückchen vielfältig zerteilt. Prachtvoll in den Hofroben vorn, an jene Köstlichkeit im Flötenkonzert erinnernd; als Spitze gleichsam dieses reichen, schweren Farbenstraußes das zarte, leichte Hellblau der vorschreitenden und sich umbiegenden Dame darüber. Links oben antwortet dieser strahlenden Gruppe der mächtige Kristallleuchter, dann führt Lichterglanz in die Tiefe der Galerie, hinter den dunklen Pfeilern. Kleine Helligkeiten sonst noch überall verteilt, Lebendigkeit, Räumlichkeit schaffend: ein Federbusch, Epauletten, eine Hemdenbrust, ein goldverzierter Teller, Aufschläge und so fort. Licht und Farbigkeit sind dabei überall gegenseitig bedingt.

Im Flötenkonzert ist ein Mittelpunkt da, der König: für das Geistige wie für die Form; im Walzwerk herrscht der Fabrikationsvorgang, wenn auch natürlich nicht so stark wie dort der König; im Ballsouper ein Gewimmel ohne Mittelpunkt. Das ist wieder nicht ein Zeichen von Entwicklung oder Verfall, sondern ergibt sich aus der Sache. Hier besteht die Einheit des Inhalts in der Gleichartigkeit der Stimmung und dem Herkommen vom Büfett – man beachte wie geschickt ein paar Teller gezeigt und betont sind; die Einheit der Bildform in dem Fluten der Menge, von der Tiefe nach vorn; zu dieser wagrechten gekräuselten bunten Masse die sehr starken Senkrechten der Architektur, milder in der Farbe; und frei im Raume schwebend der glänzende Leuchter. Farbe und Licht schmücken diesen ganz klaren Bau der Bildform; sie sind von unerschöpflichem Reichtum, und dabei bleibt der Gesamteindruck doch beherrscht, Farbe und Licht in all ihren Einzelheiten ordnen sich den großen Wirkungen der Raumanlage ein.

Dazu kommt das meisterliche Handwerk, das immer der Absicht des Malers unbedingt folgt, dabei aber nicht sich spreizt, mit dem Überwinden der Schwierigkeit prunkt oder als Wert für sich auftritt: in allen Bildern Menzels, kleinen und großen, frühen und späten, verschwiegenen Gelegenheitsarbeiten und vollendeten Werken für den Verkauf, immer steht der Vortrag durchaus im Dienste der Sachlichkeit. Wenn einmal ein Bild wie das Balkonzimmer in der Malweise dem Verfahren der Impressionisten gleicht, weil große Flächen darin sind und der Maler sehr schnell arbeitete, so entstanden zu gleicher Zeit wieder andere Gemälde, in denen vom Pinselstrich nichts zu sehen ist. Hier im Ballsouper sind die Gestalten, der Kleinheit des Maßstabes entsprechend, ganz sorgfältig und bis ins winzigste genau gemalt. Die Schultern der Damen, im warmen Kerzenlicht, von äußerster Zartheit. Doch ist diese Genauigkeit nirgends ängstlich oder schwächlich, bleibt immer geistvoll; in den Hofroben vorn ist sie kräftig, und in dem Halbdunkel des plastischen Schmuckes am Deckenansatz wird sie freier, breiter. Sieht man hier ein einzelnes Stück in der Nähe an, so wirkt es trübfarbig und wirr, hie und da wie ein Strohhaufen; tritt man zurück, so entsteht der richtige Eindruck in Form, Farbe und mattem Glanz. Im Unterschied von der Genauigkeit bei den Gestalten unten finden wir also bei diesem Deckenzierat eine sichere Umsetzung der Erscheinung in freies Pinselspiel, dem Grundgedanken der impressionistischen Malkunst entsprechend, wie wir sie später kennen lernen werden. Wenn wir die Wiedergabe des Raumschmuckes, der vergoldeten Figuren, des blinkenden Spiegels mit dem Flötenkonzert vergleichen, das ein viertel Jahrhundert vorher enstanden war, so erscheint uns hier die Malerei viel freier – aber das liegt wohl am Maßstab, in kleinen Bildern jener früheren Zeit ist sie ebenso frei, und Menzel selbst hält das nicht für wesentlich, das Handwerk bleibt nach wie vor dienend.

Bei dem Flötenkonzert erwähnten wir die genauen Studien, die in unseren Mappen liegen: nachdem Menzel den Bildgedanken gefaßt hatte, arbeitete er planmäßig Anordnung und alles Einzelne aus. Auch zum Ballsouper findet der Besucher unserer Zeichnungen-Sammlung allerlei Skizzen, aber sie entstanden frei vor der Wirklichkeit, nicht der Durchführung des Bildgedankens dienend, sondern ihn auslösend. Auf zahlreichen Hof-

festen, die Menzel besuchte, zeichnete er bewegte Gestalten und Gruppen, sehr rasch, oft auf die gedruckten Hofansagen, die er aus der Tasche zog; die Fülle dieser Skizzen vom Hofe ist in der geistreich-sarkastischen Auffassung und in der fabelhaften Sicherheit des Strichs von ganz besonderer Kostbarkeit. Wir wollen damit zum Schluß noch einmal nachdrücklich auf Menzels Zeichnungen hinweisen; sie erweitern und vertiefen die Vorstellung, die wir in der Galerie von diesem unvergleichlichen Meister gewinnen.

In der Sachlichkeit Krügers und anderer Maler der dreißiger Jahre fanden wir eine völlige Einheit zwischen Bildabsicht, Geist und Handwerk. Zwischen unmittelbarer Natur-Abbildung und eigener Erfindung verschiebt sich wohl die Grenze, doch ohne daß sich dadurch wesentliche Unterschiede der Bild-Erscheinung ergäben; bei Menzel aber tritt dann jene deutliche Gabelung hervor: in kleinen Bildern, die er für sich malt, hält sich die Sachlichkeit an den Natureindruck; in den geschichtlichen Gemälden dagegen bestimmt sie nur das Einzelne, während das Ganze erfunden ist; das Ballsouper eine merkwürdige Mischung beider Entstehungsarten. Nun ist Menzels Geistigkeit sehr viel schärfer und zugleich krauser als die schlichte Art eines Krüger oder Waldmüller; viel stärker wirkt daher bei ihm das Witzig-Beziehungsvolle im Gehalt und das Seltsam-Formkrause in der Durchführung.

Spätere Nachahmer Menzels haben besonders diese eine Seite seiner Art aufgenommen: in der Bildwahl reiche Form suchend, reichen und oft witzigen Inhalt; so Fritz Werner oder Meyerheim.

Andere eifern der fleißigen Sachlichkeit Menzels nach, doch ohne das Wesentliche, die Schärfe des Blicks, die Lebendigkeit des Handwerks: Anton von Werner.

Unrecht aber ist es, Menzels Friedrichs-Bilder für diese spätere preußische Geschichtsmalerei verantwortlich zu machen, die zwar sehr sachlich ist, aber erfindungsarm und im Handwerklichen geistlos. Auch Rembrandt oder van Gogh sind nicht verantwortlich für unbegabte Nachahmer. Der Bogen des Odysseus war nicht verwerflich, weil andere ihn nicht spannen konnten. Die Entwicklung der Kunst beruht auf sehr breitem, weithin und eigentümlich ver-

zweigtem Wurzelreich, und sie wäre wohl kaum anders verlaufen, wenn Menzel die Friedrichs-Bilder nicht gemalt hätte, auch nicht, wenn er jene kleinen Gemälde geschätzt und ausgestellt hätte.

Jedenfalls blieb das Wertvollste in Menzels Sachlichkeit, die außerordentliche Sicherheit und Feinheit der Naturbeobachtung, zunächst ohne zureichende Wirkung, ebenso die meisterliche Freiheit seines Vortrags. Seit den siebziger Jahren entfaltete sich dann, angesichts der Natur, eine Kunst der Malerei, die zwar nicht auf den noch unbekannten Werken Menzels fußen konnte, aber in ihnen wundersame Vorläufer sah, als sie endlich ans Licht kamen.

So ist dieser merkwürdige Künstler von zwei ganz verschiedenen Seiten her als Vorbild in Anspruch genommen worden. Mit Recht doch wohl nur von denen, die im wesentlichen ihrer Kunst ihm nahekommen: in geistvoller Naturbeobachtung und geistvollem Handwerk. Von ihnen wird in einem späteren Abschnitt die Rede sein.

Rhythmus

Soweit es sich um das Imitative handelt, steckt in der bildenden Kunst eine Art Naturerforschung . . . hat das Geschaffene nur in dieser Beziehung eine Existenz, so ist es doch als Gebilde an sich noch zu keinem selbständigen Ganzen geworden . . . Um dies zu erreichen, muß sein imitativer Inhalt von einem weiteren Gesichtspunkte aus, den ich als den architektonischen bezeichnen möchte, in die höhere Kunstregion entwickelt werden . . . Ein Drama, eine Symphonie hat diese Architektur, diesen inneren Bau, ist ein organisches Ganze von Verhältnissen . . . Damit tritt Plastik und Malerei erst in die allen Künsten gemeinsame Sphäre, aus der Welt des bloßen Naturalismus heraus, in die Welt der wahren Kunst.

Adolf Hildebrand

Anselm Feuerbach

Medea

(Abbildung 36, Seite 176)

Medea, die Königstochter aus dem fernen Kolchis, war ihrem Gatten Jason nach Griechenland gefolgt, hatte ihm zwei Knaben geboren, und dann mußte sie erleben, daß er die Griechin Kreusa ihr, der Barbarin, vorzog. Sie beschließt, nach langen Seelenqualen, ihn zu verlassen. Den Augenblick vor der Abfahrt vom Strande stellt Feuerbachs Bild dar.

Wie der Kirchenmaler des Mittelalters, so durfte Feuerbach voraussetzen, daß jedermann den Stoff kannte.

Die Götter- und Heldensagen des Altertums wurden in den vergangenen Jahrhunderten in der höfischen Malerei unendlich oft dargestellt. Herkules, Neptun, Mars halfen die Macht des Fürsten darstellen, Apoll und Venus seine Liebe zur Kunst, zur Schönheit. Seit dem großen Umsturz nach der

heiteren Pracht des Rokoko war der Olymp in den Schlössern verdächtigt, und für die kahlen Museumswände malte man lieber Hus und Egmont vor der Hinrichtung, das Ende Wallensteins oder Galileis Verhör; für das Bürgerhaus liebenswürdige Genrebilder. Indessen gab es Künstler, die nicht die Verbürgerlichung mitmachten, denen eine erhabene Welt fern der Gegenwart mit ihren Kleinlichkeiten und politischen Rechthabereien vorschwebte. Feuerbach ist der edelste unter ihnen. Die Gegenstände seiner Gemälde waren zunächst verschiedenen Stoffkreisen entnommen, Dante und Hafis, Maria mit dem Kinde und Grablegung, Sinnbild und Idyll. Aber gerade als er sich zu seiner eigensten Form durchgearbeitet hat, wählt er antike Gestalten: Iphigenie, Orpheus und Euridice, Medea, die Amazonen. Alle diese Sagen waren dem Deutschen besonders vertraut: Iphigenie aus der zartesten, formenreinsten Dichtung Goethes, Orpheus und Euridice aus der schönsten Oper Glucks; dazu Grillparzers Medea und Kleists Penthesilea.

Ein zweites: die Helden Feuerbachs sind keine Gewaltmenschen wie die Helden der Barockbilder; Orpheus ist ein Künstler, der Vorgang, den Feuerbach darstellt, bewegt sich im Gebiet zarten seelischen Lebens. Träger der drei anderen Sagen sind Frauen, ebenso stolze wie verfeinerte Seelen, deren Leid von den deutschen Dichtern viel innerlicher empfunden war als von den alten Griechen. Leiden, die auch dem modernen Menschen mehr bedeuteten als die militärischen und erotischen Wunderleistungen auf den barocken Deckenbildern in fürstlichen Empfangs- und Schlafgemächern.

Medea, die Fremde, von königlichem Blut zwar, und von altem Stolz, scheitert an der griechischen Geistesfeinheit; ihre Liebe, ihre Kinder retten ihr nicht den Gatten, dem sie vertrauend alles geopfert hat. Erfahrung wie Empfindung des Dichters und Malers neuerer Zeit wurden von diesem Stoff ganz anders berührt als von den wilden Mordgeschichten aus dem thebanischen oder argivischen Königshause. Die Gestalt Medeens stand besonders lebendig vor Feuerbachs Phantasie, als er unser Bild erfand: er hatte die große Tragödin Ristori als Medea gesehen.

Feuerbach hat jene Frauengestalten der Antike mehrmals dargestellt. So gibt es auch drei Medeenbilder von ihm: das früheste, in der National-Galerie, 1867, für den Grafen Schack – von dessen Bestellungen er jahre-

lang lebte – angefangen; Künstler und Gönner gerieten dann auseinander, und so blieb das Bild unvollendet. Es zeigt Feuerbachs Kunst in höchster Feinheit.

Kein bewegter Vorgang, wie zumeist auf antiken Vasenbildern, Renaissance-Truhen, Barock-Fresken, sondern ein inneres Ringen; Seelennot, dem modernen Betrachter verständlich, in die schlichte Größe der Antike erhoben. Teil eines erschütternden Dramas, aber eine Wandlung der Lage nicht durch äußeres Geschehen, sondern durch den Entschluß im Herzen einer stolzen und tief verletzten Frau. Links die zurückbleibende Welt: die treue Dienerin, schmerzgebeugt am Ufer sitzend; rechts die Vorbereitung für das Kommende: Ruderknechte schieben das Schiff vom Strand ins Wasser, zur Flucht. Dazwischen Medea, den kleinen Sohn im Arm – diese Stelle ist noch unfertig und undeutlich – den größeren an der Hand führend. Eine Riesengestalt von elf Kopflängen; hoch aufgerichtet, von stolzer Haltung auch im Unglück, im düsteren Entschluß; ganz langsam scheint sie dahinzuschreiten, feierlich, eine rechte Tragödiengestalt antikischer Größe. Keine Bewegung verrät den Sturm ihres Herzens. Beide Arme liegen dem Körper an, die Füße sieht man nicht; klassische Gewandung umhüllt sie, in strengen Zügen, hinter der Schulter wehen Haar und Stoff im Meereswind, sonst ist der Umriß fest und ganz einfach: wie ein mächtiger Marmorblock erscheint sie. Nur in dem leichten Nachschleifen des Untergewandes ist der langsam abgemeßne Schritt angedeutet; stärker in der Bewegung des Knaben, der mit seinem Stöckchen rascher dem Schiff zustrebt als die Mutter und aufmerksam zu den Ruderknechten hinschaut. Die Gedanken der Frau sind nicht bei dem äußeren Vorgang, ihr Blick geht daran vorbei, ist gleichsam nach innen gerichtet. Die weichen Lippen, ein wenig geöffnet, mögen zusammen mit den dunklen Augen etwas von der wilden Leidenschaft dieses Weibes ahnen lassen, dessen furchtbarste Tat noch bevorsteht: die Ermordung ihrer Kinder, der Kinder Jasons. Für den Beschauer, dem dies ganze Schicksal vertraut ist – und Feuerbach konnte damit rechnen – hat es etwas unendlich Ergreifendes, wie der Knabe frisch dem Schiff zustrebt, seine Mutter dem schrecklichen Ende entgegenzuziehen scheint: die Unbefangenheit des Kindes neben der Seelenqual, der alles

äußere Vollenden des Schicksals nur wie ein Traum ist. In den vielen hundert Gemälden der National-Galerie wird man nicht leicht einen so feinen Zug menschlicher Weisheit finden; und im weiteren Umkreis nur bei ganz großen Künstlern, wie Giotto, Michelangelo, Rembrandt: sie hatten tiefer in die Gründe unseres Daseins geblickt als die breite Schar der Handfertigen.

So weit der Mensch, der Dichter Feuerbach – in dessen Seele männlicher Stolz und weiblich zartes Empfinden seltsam in einander wogten, Tapferkeit und scheues Sich-Verschließen. Die hehre Gestalt der Königstochter, deren ewig-weibliches Leid in keiner Geste hervorbricht, ganz Größe und doch Weichheit, Tatkraft und Verschlossenheit – diese ergreifende Erscheinung mag uns wie ein Sinnbild der Seele Feuerbachs vorkommen.

Und nun Feuerbach der Bildkünstler: die Gestaltung in Massen und Flächen, Linien und Farben.

Das Gemälde ist niedrig und breit, die Bewegung geht von links nach rechts. Die Hauptgestalt nicht in der Mitte, sondern nur um ein Viertel der Bildbreite vom linken Rande entfernt, doch ist ihr Weg von der zurückbleibenden Dienerin schon weit: eine Einbuchtung liegt dazwischen, die gebeugte Gestalt – auch sie einem Marmorblock gleichend – erscheint wesentlich kleiner. Durch die Verschiebung der Hauptfigur aus der Mitte ergeben sich für die Bildordnung besondere Aufgaben und Reize.

Die rechte Hälfte nehmen die Ruderknechte mit dem Schiff ein. Es war mit dem Bug auf den Strand gesetzt worden – wir wissen aus dem Homer, daß die bescheidenen Fahrzeuge der Helden nicht anlegten, sondern aufsetzten – nun wird es mit dem Steuer voraus flott gemacht, man sieht gerade noch den breiten Griff am Steuerbord, dann schneidet der Rahmen darüber, die Vorstellung der Bewegung steigernd; die obere Kante senkt sich nach dem Bildrande zu, die Schaumspritzer werden höher; der Ruderknecht ganz links ist noch bis zu den Füßen zu sehen, der rechts steht schon tiefer im Wasser. Alle diese Männer tragen verschiedene Gewandung, verschiedene Kopfbedeckung, und alle greifen verschieden zu; am Bug noch mit voller Kraft, um den Kiel aus dem Sande zu bringen; der erste drückt mit Arm und Schulter, den Körper nach vorn abstoßend; der zweite stemmt sich mit dem Rücken

gegen die Schiffswand, der dritte zieht, mit weit ausgestrecktem Arm, der vierte schiebt, mit geringerer Anspannung, der fünfte ist an seinem Teil fertig, läßt die Hand noch auf der Kante und kann sich umblicken. Diese unterschiedlichen Bewegungen geben das Fortschreiten des Tuns, zugleich sind sie dem Künstler ein reiches Spiel der Form-Gegensätze. Die vier ersten Figuren eng aneinandergeschlossen, Vorder- und Rückenansicht in der Mitte, gerahmt von zwei Seitenansichten. Die Beine entblößt, bei der Vorder- und Rückenfigur außerdem der Rumpf, bei den Seitengestalten nur der Arm. Die vier Körper in gleicher Hauptachse, die jedesmal in dem nachdrückenden rechten Bein ansetzt, aber in verschiedener Spannung. Nach dieser Vierer-Gruppe ein Zwischenraum, dann der letzte, wieder ein Rückenakt, in leisem Gegensatz zu den anderen, das vorgestreckte dunkle Bein gleichlaufend mit dem dunklen Steuer, eine mehr anhaltende Bewegung, dazu das Zurückblicken: weicher Ausgleich der mächtigen Wirkung der Vier. Auf der anderen Seite des Schiffes schauen noch zwei Köpfe hervor, sachgemäße Kräfteverteilung andeutend.

So einfach und fast selbstverständlich dies alles scheint, es ist doch das Ergebnis feinen künstlerischen Gefühls. Die Geschlossenheit der vier angestrengt Tätigen als Masse, die Gleichheit ihrer Achsen, ihrer Beinstellung, macht sie zu einer rhythmischen Einheit. Körperliche Gesamtarbeit, rasch verlaufend, wie die Randfigur andeutet: dies gemeinsame äußere Tun fesselt unsere Gedanken bei weitem nicht so wie das innerliche Einzelschicksal der hochragenden Frauengestalt. Ihr Antlitz allein ist beleuchtet, im Halbdunkel das Gesicht des Knaben. Bei den Schiffsknechten sind die Köpfe entweder abgewandt, oder überschnitten, oder in tiefem Schatten: Sklaven, deren Gedanken nicht in die Tragödie hineinreichen. Für das Auge ist noch mehr getan, die Gruppe des äußeren Geschehens zusammenzufassen; der gemeinsame dunkle Grund des Bootskörpers schließt die Gestalten zu einer Masse im Gesamteindruck des Bildes aneinander; der stark wirkende obere Rand des Schiffes läuft verbindend hinter allen Köpfen hindurch. Über ihnen, wie ein Rahmen, der Quermast mit dem gerefften Segel.

Diese Form nun, der Segelmast, ist wichtig im Rhythmus des Ganzen, als eine der kräftigsten Wirkungen des Bildes. Vom linken Rande her, in der Dienerin, hebt eine Linie an, die scharfe Begrenzung von Hell und Dunkel;

sie führt durch das wehende Haar und Tuch Medeens zu ihrem Kopf hin, weiter zu der Spitze des schrägen Mastes, dann ziehen die voller werdenden Segelbauschen den Blick nach rechts, und schließlich mündet der große Bogen wieder hart am Bildrande, wo er von dem breiten Steuergriff aufgefangen wird. Die Richtung des Steuers wiederholt sich leiser in dem aufrechten Mast, der fast verdeckten Buglinie, der Achse des letzten Ruderers und in den Schaumspritzern.

Dieser große, über das ganze Bild weit hingespannte Bogen ist links steiler, rechts flacher, entsprechend der ungleichseitigen Anlage des ganzen Bildes. Seine Bedeutung wird besonders einleuchtend, wenn man etwa den Quermast ein wenig nach oben oder unten verschoben denkt: der Zusammenhalt des Ganzen verliert dann an Festigkeit, der Blick wird nicht so sicher auf den geistigen Mittelpunkt, den Kopf Medeens, hingelenkt. Ihre mächtige Gestalt, allein grade und aufrecht zwischen Gebeugtheit und mannigfacher Bewegung, wirkt gleichsam wie der feste Träger unter dem Scheitel des Bogens.

Links ist der Bogen nur angegeben, durch die beiden Frauenstatuen, rechts läuft die Linie geschlossen herab; dafür ist sie hier ausgewogen durch die Bootkante, die ebenfalls am Steuer mündet; weiter abwärts paßt sich dann die Richtung weich dem unteren Bildrande an. Eine Wagrechte von starker Wirkung verläuft noch hinter diesen Schrägen und den vielbewegten Einzelheiten: die Linie des Horizonts, durch sehr kräftige Farben betont; über leuchtend hellem Grün ein scharf abgesetzter Streifen von starkem Blau, darüber der graue Himmel. Diese Horizontlinie schneidet rechts durch den Griff des Steuers, links durch die obersten Köpfe der Schiffsknechte.

Sind die vielen Gestalten der Ruderer durch die Bewegungs-Einheit zusammengeschlossen, ohne geistigen Ausdruck, an die Fläche des Bootes gebunden, so braucht doch die Masse dieser Gesamtform Gegengewicht auf der Seite der Einzelstatuen. Das sind die Felsen: die hohe Wand im Hintergrund, die Blöcke vorn am Ufer. Diese großen linienstarken Flächen fügen sich wiederum aufs feinste in den Bildrhythmus. Die Felswand setzt in langem Zug an, dann kommt eine doppelte Winkelung genau über Medeens Kopf, weiter ein Stück etwa in Richtung des Mastes, endlich fällt die Linie

in kürzeren Intervallen ab, leitet zu dem Schiff und der Mannschaft hin; der Umriß von Mutter und Kind, nach rechts unten vorziehend, klingt hier schärfer nach.

Vorn ähnliche Wirkung: zuerst ein langer Zug zu den Füßen der Hauptstatue hin; dann ein Abfallen der Linie nach rechts unten, in zwei mächtigen Steinen; der erste setzt in der Breite der beiden Schreitenden an, gleichlaufend mit der Schräge des Mantelsaumes; im zweiten ist die ansteigende Linie flacher, die Senkung, gerade vor dem Bug, schärfer. Die Linie der Felswand wird in diesen wenigen größeren Formen frei und kräftig wiederholt, wie in einer musikalischen Variation; für den Gesamteindruck nimmt der rechte Stein den steil abfallenden Umriß der fernen Kulisse besonders stark auf. Die beiden Blöcke schaffen zugleich Raum vor Medea und vor den Schiffsleuten.

Die Verbindung zwischen der Felswand im Hintergrunde und dem Uferstück vorn ergibt sich durch die Landzungen, im Linienzug wie in der Raumbildung. Auf der größten dieser Ausbiegungen die Statue der Sitzenden. Ein kurzer Steinvorsprung weiter vorn, hinter einem der beiden Blöcke hervorkommend, trägt den Knaben und weist auf den vordersten Fuß der Schiffsmannschaft. Darüber, im Mittelgrund, ein schmaler Felsgrat, der die abschließende Kulisse räumlich gliedert; das Meer schäumt dahinter in die Bucht hinein, Gischt spritzt hoch auf. Weiter zurück wiederholt sich das noch einmal, in kleinerem Maßstab. Hinter der Hauptmasse der Felsenwand endlich ahnen wir die weit sich dehnende ruhige Meeresfläche: farbige Streifen.

Von den Wellenkämmen vorn in dem schaumigen Wasser hat der erste starke Wirkung, die Richtung des vorkommenden Ufers begleitend, und gleichlaufend mit dem Segelmast; wie dieser die Mittellinie in dem spitzen Winkel des hellen Himmelsteiles ist, so der Wogenkamm in der weißlichen Fläche des schäumenden Wassers. Bildeinwärts werden die Wellenerhebungen schwächer, gehen allmählich zur Horizontale über. Rechts, über dem Schiff, erscheinen die Wogenzüge als weiße Schaumstreifen auf der grünen Farbe, durchweg wagrecht, die scharfe Abgrenzung am Meeresrande vorbereitend.

All dieser feine Rhythmus der Linien und Flächen ist umständlicher zu beschreiben als zu sehen – wenn das Auge erst einmal darauf eingestellt ist. Dann wird man überall die lebendige Harmonik fühlen. In den Wolken etwa; da kommt erst neben der Felswand eine Helligkeit, die ihren scharfen Umriß zart begleitet, nach rechts unten mit der flacheren Schräge des Mastes vermittelt. Eine dunklere Zunge schiebt sich von rechts in diese Helligkeit vor, unter der Mastspitze, biegt deren Schärfe weich zu dem Felsrand hinüber, vervollständigt die Verbindung mit dem Kopf Medeens. Andere, stärkere Dunkelheiten oben am Bildrand hin, rahmend, dann zu schwerer Wolke sich senkend, wo die Fläche leerer ist; über dem Steuergriff nach oben ausweichend.

Diese vollendete Abstimmung der Flächen und Linien, so zart wie fest, geht noch weiter bis in die kleinsten Einzelheiten; Hinweise in Worten wirken da zu schwer, das schauende Auge wird sie mit wachsendem Genießen nachleben. Aber all dies Kleine und Einzelne ist in den großen Wirkungen zusammengehalten. Die beiden dunklen Flächen links – die Felswand in der Ferne, die Ufersteine vorn, in freiem Rhythmus sich entsprechend – bilden einen offenen Bogen, rahmen für unser Auge die dunkle Masse des Schiffes mit der Mannschaft. Links die Senkrechte der Medeenstatue, rechts die farbig betonte Wagrechte des Horizonts. Die Hauptmassen und Hauptlinien stehen in einem unendlich feinen Gleichgewicht, die Wirkungen zweiten, dritten, vierten Ranges fügen sich ein, begleitend, umspielend, verstärkend, ausgleichend.

Dazu nun die Farbe.

Weil das Gemälde unvollendet ist, wirken die Farben milder als in Feuerbachs fertigen Bildern, wo sie oft etwas Hartes haben, manchmal nicht ganz zusammengehen. Hier erleben wir die Farbenvision des Malers in einem frühen Zustande, noch nicht getrübt durch die Ausführung, in der ihm selten das Glück wurde, sie in ursprünglicher Feinheit zu erhalten. Andere Künstler geben gerade in der letzten Vollendung die zarteste Abstimmung: die Rokokomaler, die Impressionisten.

Alle Farben sind gleichsam auf eine Tonart gestimmt, ein Grau-Violett etwa. Feuerbach liebte sie damals, sie entspricht aber hier in besonderer Weise

der düsteren Stimmung. Schweres Grau an dem verhangenen Himmel; in seltsam erregendem Gegensatz dazu das Weißgrau des flach vorschäumenden Wassers. Fels und Blöcke links auf den ersten Blick ziemlich einheitlich in der Farbe, stark unterschieden im Lichtwert; die beiden Statuen setzen sich klar dagegen ab, die Hauptgestalt in mehrfachem Wechsel, dunkel vor hell, hell vor dunkel. Rechts, wo die viele Form erscheint, sind auch kleinere Farbstücke gegeben, in den verschiedenen Gewandteilen; oben die weißen Schaumlinien im Hellgrün, unten der Gischt mannigfach moduliert.

Die breiten Farbflächen links, die vielen kleinen Noten rechts vollenden erst den Rhythmus der Massen, von dem wir vorhin sprachen, helfen wesentlich mit dazu, den ungleichseitigen Bildaufbau in jenes wundersame Gleichgewicht zu bringen. Wie nun die Massen sich klar ordnen, wie in der zeichnerischen Anlage über die Gestalten hin jener große Bogen schwingt, so läuft auch durch ihre Farbenordnung eine zusammenfassende Tonfolge, als Abklärung aus der Gesamt-Tonart, dem Grau-Violett. Bei der Dienerin ganz links ist diese Farbe blaß und hell, sie fängt das Weiß des schaumigen Wassers auf — ähnlich wie auch in der Flächenordnung. Dann, in der Hauptfigur, tönt die Farbe voll, als Dreiklang: Kopf, Ober- und Unterkleid; obwohl sonst größere Flächen und leuchtendere Einzelfarben da sind, spricht hier doch die Farbe im Gesamteindruck am stärksten, weil es eben gleichsam der Grundakkord der ganzen Tonart ist. Und dann geht dies Grau-Violett weiter in die Gruppe des Schiffsvolks hinein: die Lokalfarben, rote und blaue Mützen, roter Streifen am Bootrande, wirken nicht stark, und nur in kleinen Stücken; die Haut der Ruderknechte ist braun, bei dem zweiten von links aber, in Vorderansicht und am meisten beleuchtet, erscheint sie, merkwürdigerweise, wieder in jenem Grau-Violett. Das wäre in der Ausführung vermutlich nicht so geblieben, zeigt uns aber, wie sich die Farbigkeit aus einer ursprünglich einheitlichen Vorstellung entwickelt. Auch sonst sind die Farben dieser Gruppe, an den kleinen Gewandstücken, auf den herrschenden Ton abgestimmt; der belichtete Akt aber stellt die wichtigste Farbenbeziehung zu den Frauenstatuen her. In ihrer Umgebung klingt ebenfalls das Grau-Violett, besonders in den Sandflächen zwischen Medea und der Dienerin.

Das Anschwellen und Abschwellen des Haupttones – von der blassen Farbe der Dienerin zur volleren der Herrin, und von da wieder zu der matteren jenes Ruderers, und endlich in den anderen, stumpferen Tönen der Gruppe verklingend – entspricht dem Aufsteigen und Sinken der Linie, dem Vorkommen und Zurückgehen der räumlichen Anordnung.

So greift alles wundersam ineinander: das Seelische, duldender Anteil, tragische Spannung, äußere Auswirkung; Ruhe und Bewegung; die Raumgliederung, die Massenverteilung; das Gewicht und die Umgrenzung der Flächen, der Zug der Linien; die großen Gegensätze und die kleinen Ausgleichungen zwischen Hell und Dunkel; die durchgehende Tonart der Farbe, Breite links, Zierlichkeit rechts, und in den Gestalten die Hauptnoten dieser Tonart klar unterschieden und zugleich als einheitlicher Akkord zusammengehalten.

Dieser Rhythmus sämtlicher Bildwerte wirkt nun aber nicht erklügelt, erarbeitet, wie bei manchen anderen Richtungen der Malerei ein Formgrundsatz verstandesmäßig durchgeführt wird, sondern alles erscheint ganz leicht, frei und selbstverständlich so geworden, gewachsen wie in den Gebilden der organischen Natur, im Unterschied von der erdachten Maschine. Nachdem in Feuerbachs schöpferischer Vorstellung das rhythmische Empfinden als Gesetz des Bildschaffens bestimmend geworden war – ein angeborenes Gefühl, erweckt und abgeklärt durch das verstehende Erleben südlicher Natur und alter italienischer Kunst – floß der Stoff des Bildgedankens leicht in diese Form ein. „Man sucht lange," schreibt Feuerbach einmal in jener Zeit, „und das Richtige findet man instinktmäßig, wie die Bestien."

Der Rhythmus ist nicht das einzige, das in Feuerbachs Bildvorstellung durch sein Leben in Italien erweckt worden ist. Es kommt noch dazu die Größe. Wir wiesen schon auf die wahrhaft antike Großartigkeit der Medeenstatue hin. Auch die Erscheinung der weinenden Dienerin ist groß: die eine Empfindung formt die ganze Haltung, der Umriß ist schlicht und ausdrucks-stark. Die Bewegungen der Ruderer einfach; der Rückenakt, mit dem ziehenden Arm, groß gedacht, wie von einem der klassischen Meister. Man braucht nur einmal an irgend ein Historienbild aus Feuerbachs Zeit zu denken, um sich sofort über den vollkommenen Unterschied klar zu werden. Was würden jene

Geschichtsmaler auch noch alles an Einzelheiten angebracht haben! Feuerbach gibt nur das menschlich und künstlerisch Bedeutende; die Gewandungen ohne Gelehrsamkeit, die Nebendinge, Schiff, Felsen, ganz einfach, nur im rhythmischen Aufbau wirksam, aber groß in allem. Wie edel ist die Linie des Felsgebirges, wie schlicht die Fläche des Meeres.

Der gleiche Wille zur Größe äußert sich in der Farbe und im Vortrag als Einfachheit und Zurückhaltung. Solche Absage an den Zeitgeschmack, Entwicklung eigener Stimmung, wird man um so mehr verstehen, wenn man sich der trüben Buntheit und spitzen Glätte der damals erfolgreichen Geschichts- und Salonbilder erinnert. Feuerbach selbst hatte in früheren Zeiten kräftige und oft glühende Farben gewählt, und in der Pinselführung bewahrte er zunächst, was er in Paris bei Couture gelernt hatte. Während der sechziger Jahre aber wird beides immer bescheidener: die Farbe blaß, vielfach zum Grau neigend, und ein Meisterwerk wie der Orpheus in der Wiener Galerie ist beinahe einfarbig; die Malweise wird allmählich ganz schlicht, fast unlebendig. So ist es hier: durchgehender grauvioletter Ton, keine juwelenhafte Farbe entzückt unsern Sinn; und der Vortrag äußerst zurückhaltend.

Dabei ist es erstaunlich, wie doch der Natureindruck mit den schlichtesten Mitteln eingefangen ist. Etwa das schäumende Wasser: mit welchem Aufwand an Pinselarbeit und Farben wird sonst meist das Meer gemalt, und wie ärmlich dagegen hier die ganz einfach hingestrichenen Flächen, die dunkleren Wellenkämme darin! Trotzdem ist der Eindruck da; im Zusammenhang des Bildganzen, und bei gutem Licht, schäumt dies Wasser wirklich und leuchtet. Ebenso die Meeresfläche rechts, über dem Schiff: im einzelnen betrachtet das Malwerk unlebendig, die Farben kraß und falsch, im Ganzen aber ist die Wirkung richtig. Und so ist auch der Zusammenklang der Hauptwerte überzeugend: die dunklen Töne der Felswand und der sich ballenden Wolken, die Helligkeit am Himmel und vorn auf dem Wasser — es ergibt sich eine atmosphärische Wirkung und seelische Stimmung, die sogar feiner ist als bei den meisten Malern die zeitlebens nichts als Meerstücke geliefert haben. In dem rhythmisch erfundenen Bild, bei gedämpften Farben und einfachstem Vortrag doch noch jener Wert, den andere Künstler allein zu vermitteln glauben: Naturwahrheit.

Und nun das Merkwürdigste: dies Bild, das so ganz Kunst ist, der Stoff aus jahrtausendweiter Ferne, die Empfindung hoch über jeder Alltäglichkeit, die herrschende Gestalt wie eine Antike, alle Form durchaus und vollkommen abgeklärt zum Ineinanderspielen des kristallklaren Bildrhythmus, die Farbe aus künstlerischer Absicht erfunden, der Vortrag nur im Dienste des Ganzen, ohne irgendwo den Einzelheiten der Natur nachzugehen – dies Gemälde, in allem und jedem durch rein künstlerische Absichten bestimmt, ist aus dem Eindruck der Natur hervorgegangen.

Feuerbach lebte 1866, Wochen hindurch, am Tyrrhenischen Meer, in Porto d'Anzio. Er malte hier große Studien, und alle Zeit gab er sich dem Eindruck dieser Welt hin. „Denke an mich", schreibt er, „als sitzend am Meer, malend und badend, umgeben von Felsen und Möwen und Wellen, die mir manchmal den Stuhl und die Staffelei umwerfen. In der Ferne Fischerbarken und ein ewiges Gebrüll der Wellen."

Wie kleinlich oft und wie platt ist sonst in jenen Zeiten die südliche Natur gemalt worden! Und noch heute wirken solche Bilder nach und verderben vielen den Geschmack an italienischer Landschaft. Feuerbach hat dagegen die Größe und Feinheit dieser Natur gesehen, und ihr fügte sich in seiner Einbildungskraft das erhabene Geschehen der antiken Sage innerlich empfunden ein. Wir sehen auf dem Bilde, was er in jenem Brief erwähnt: die Fischerbarke, das brandende Meer, die schwebenden Möwen. Sogar eine der beiden Frauengestalten ist aus einem Eindruck von Antium entstanden: ein Bischof saß am Strande, in seinen Bademantel gehüllt, und daraus ist, wie Feuerbach selbst erzählt, in seiner Vorstellung die trauernde Dienerin geworden.

Wir sind bei unseren Hinweisen auf die künstlerischen Werte des Gemäldes vom Gegenstand ausgegangen, sprachen dann vom Rhythmus aller Bildkräfte, der Linien, Massen, Farben, der Bewegtheit und der Raumbildung, zuletzt erst von der Beziehung zur Natur. Der tatsächliche Verlauf der Entstehung ging umgekehrt vom Eindruck aus, der sich dem Künstlerauge in den Wochen wahrer Hingegebenheit an die große Natur zu immer neuen Melodien und Harmonien der Linien und Farben formte. Dann erst tauchte der Gedanke auf, die Gestalt Medeens – die ihm durch die Kunst der Ristori kurz zuvor

ergreifend vor Augen gestellt war – in diese Umgebung zu bringen: die Darstellung eines erschütternden Vorgangs aus der Sage, der am Strande spielt: Aufbruch vom Land aufs Meer; das Ufer als Begrenzung zwischen dem Festen und dem Wogenden löst im schauend-empfindenden Künstler den Gedanken an jenes tragische Geschehen aus, das sich im Überschreiten dieser Grenze vollzieht. Da fand sich nun alles zusammen, die Felsen und das weithin glänzende Meer, vorn vorschäumend, die Staffelei des Malers gefährdend, und die Fischerbarke, die Möwen, der Bischof im Badetuch; über allem aber die düster großartige Stimmung, der Rahmen zu der Seelennot des Weibes, die es hier vom starren Ufer zum weiten Meere hintreibt. „Ich bin kein Gedankenmaler," schreibt Feuerbach damals, „sondern ich führe alle meine Truppen zu gleicher Zeit ins Feuer, und damit gewinnt man die Schlachten."

In Rom, fern von Meer und Felsen, begann er das Gemälde, Monate nach dem Aufenthalt in Antium, am Neujahrstage 1867.

Diese Art der Bildentstehung ist bezeichnend für Feuerbach und verwandte Maler, unterscheidet ihn scharf von anderen Richtungen.

Er sieht die Natur in ihrer Feinheit und Größe, sie nimmt in seiner Vorstellung die Klarheit und den Stolz an, die sein Wesen waren. Er hält es aber nicht für seine Aufgabe, eine berühmte Gegend wiederzugeben, wie die Salonmaler von damals, auf daß die Leinwand über dem Sofa eines reichen Bürgers Erkennungsfreuden wecke. Die Felsen im Bilde sind ganz anders als in Antium, großartiger. Ebenso entfernt bleibt, nach der anderen Seite hin, sein Kunstwollen von der Historienmalerei seiner Zeit, mit ihrer Bühnen-Aufstellung, mit den sorgsam erforschten Trachten und Geräten. Er wendet sich nicht an die Landschafts-Erinnerung und nicht an die Geschichtsbildung, sondern an den Sinn für Größe der Empfindung, für Adel der Form. Er denkt auch nicht an jene unendlich feine Umsetzung des Natureindrucks in ein Wunderspiel von Farbe, Licht und Malerei, wie es sich damals in Frankreich vorbereitete. Er will etwas schaffen, das aus eigenem Recht besteht, das in einem geistigen Reich lebt, jenseits der Gegenwart und der Wirklichkeit, jenseits auch der Geschichte und Gelehrsamkeit, etwas das ganz Form ist, Menschenschicksal und Naturerscheinung gelöst in reinstem Rhythmus von

Flächen, Linien, Farben – so wie in Goethes Tasso Charaktere und Geschehen geformt sind zu einem Gebilde eigener Gesetzmäßigkeit, zu den klangschönsten Versen unserer Sprache.

Mit jener Malerei der Sachlichkeit, wie wir sie bei Krüger und auf höchster Höhe bei Menzel finden, hat diese Art des Kunstwollens nichts gemein. Dagegen ist sie im Grundsätzlichen verwandt mit der Absicht des Cornelius während der kurzen Zeit seiner Begnadung: bei dem Joseph-Fresko ist der klare gesetzmäßige Aufbau das Entscheidende. Gemeinsam ist beiden Meistern, außer der seelischen Hoheit, das Streben zur reinen Bildform. Doch ist sie bei Cornelius einfacher, bei Feuerbach gleichsam um eine Stufe erhoben. Das Räumliche, das Formgefüge, die Farbigkeit, der Lichtgang – alles ist zarter und zugleich vielfältiger, leiser und reicher, in Stimmführung wie Instrumentierung, und bei solcher Verfeinerung der Mittel wirkt die schlichte Größe um so stärker. In die Klarheit des Cornelius ist ein neuer Wert eingeströmt, den wir mit dem Schlagwort Rhythmus andeuten; jede Einzelheit in Zeichnung, Farbe und Licht wird von diesem Strom erfaßt, zurechtgerückt; eine künstlerische Lebendigkeit höherer Art stimmt alle Bildteile aufeinander ab und klingt in unser Lebensgefühl hinein.

Edelster deutscher Geist hat sich hier gestaltet. Derselbe Geist, der klar und stolz aus Feuerbachs Briefen zu uns spricht. Der nach langem, schwerem Ringen zu dieser Reinheit der Bildform gekommen ist. Aus eigener Kraft: die südliche Natur, die klassische Kunst Italiens lösten nur aus, was in ihm angelegt war und zur Gestaltung drängte. In der Landschaft dort fand er die Größe, nach der sein Wesen sich sehnte, weg von der Kleinlichkeit, die sich immer wieder an ihn herandrängte; bei den alten Meistern den Grundsatz des Bildrhythmus, den seine Formvorstellung suchte. Es ist kindlich, hier von Nachahmung eines Fremden zu sprechen. Als sei das Streben nach Größe und Form ein Verrat am deutschen Geiste. Kein Italiener des vergangenen Jahrhunderts hat auch nur annähernd vergleichbare Bildgedanken gehabt. Wohl aber eine ganze Gruppe deutscher Maler, zu deren Kunstwollen uns die Betrachtung dieses Gemäldes hinleiten soll. Der deutsche Geist ist reich, reicher als der Geist mancher anderer Völker, und derselbe Goethe, der den Götz geschrieben hat, ist auch der Dichter der Iphigenie.

Abbildung 36

Feuerbach

Wenn wir uns in die Kunstform des Medeenbildes eingelebt haben, so finden wir um so leichter den Weg zu Feuerbachs anderen Schöpfungen. Zwei Jahre später begann er die AMAZONENSCHLACHT, die dann ebenfalls unfertig geblieben ist. Wieder Felsengestade, Meer, Barke, aber alles nun in anderer Ordnung, für das Massenaufgebot von Menschen und Pferden. Das gleiche rhythmische Gefühl, in verschiedener Anwendung, und überall Herrlichkeiten groß empfundener Bewegung und Form, edler Linie und Farbe.

Die Landschaft aus den TRIDENTINER ALPEN (Abbildung 37), bei Castel Toblino, schon 1855 gemalt: Größe der Form wie in keiner der zahllosen heroischen und klassischen Landschaften anderer Maler – als hätte der Schöpfer dieser Natur selbst sein Werk erläutern wollen. Zu dem Adel der Linien kommt hier eine feine Kostbarkeit der Farben, auf die Feuerbach dann später verzichtet hat. Man gehe etwa von dem Teich unten Stück für Stück hinauf bis zu den mächtigen Wolken, was findet man da für erlesene Arten von Blaugrün und Braungelb! Und der Vortrag erinnert hier noch an seine Pariser Schulung, die helle Fläche links ist das gleiche Pigmentgebilde wie in dem Frauenkopf von Couture, dem Lehrer Feuerbachs.

Die Halbfigur mit dem Tamburin, MIRJAM genannt (Abbildung 38), 1862 gemalt, nach der Römerin Nanna, in der ihm damals seine Formvorstellung leibhaftig erschienen war, zu seiner entzückten Überraschung. Er hat sie Jahre hindurch immer wieder gemalt, einzeln oder in reicherem Zusammenhang – niemals aber ist reiner und klarer als in unserem Bilde Gestalt geworden, was ihn an diesem Geschöpf begeisterte: der Formadel alter Rasse, die schwere Pracht der Bewegung. So kam hier dem Streben Feuerbachs nach Größe und Rhythmus das menschliche Gebilde entgegen: der kräftige Knochenbau des Kopfes, der hohe Hals, der mächtige Arm. Wie fern von der Zierlichkeit und Weichheit die man sonst damals bewunderte. Und nun all diese große Form in engem Rahmen zusammengedrängt, streng in die Bildfläche gebracht, daß sie sich in gleichlaufenden Ebenen schichtet. Über der starken Bewegung der Kopf majestätisch herauskommend, ohne Empfindungsausdruck, wie ein edles Tier; genau von vorn gesehen, nur das Wesentliche gegeben, in stolzen Linien; durch den Lichteinfall in Hell und

Dunkel halbiert, die Schattenflächen einheitlich, fest umgrenzt, wie zuweilen bei den Meistern der hohen Renaissance. Der Vortrag einfach, ohne Kleinlichkeit, kein sorgsames Eingehen auf die Einzelerscheinung der Haut wie in früheren Gemälden Feuerbachs. Aber zu dem blassen Ton des Gesichts noch starke Farben, und in dem Grün an der Schulter ein wunderbares Schimmern wie von Perlmutter.

Das BILDNIS DER STIEFMUTTER (Abbildung 39), die ganz für ihn lebte, arbeitete und sparte, seine Sorgen glättete, seinen schwankenden Lebensmut aufrichtete, seinen unruhigen Geist pflegte und stützte, die er liebte, an die seine herrlichen Briefe gerichtet sind: ganz schlicht in Farbe und Malerei und Anordnung, ergreifend im Ausdruck – das deutsche Volk wird groß sein, so lange solche Frauen in ihm wirken und an der richtigen Stelle wirken dürfen.

Feuerbachs Geist war unruhig. Wir sprachen von seiner Hoheit und Lebendigkeit. Aber der Stolz wechselte mit Mutlosigkeit, die Schaffenskraft mit Erschlaffung. Nach langem Suchen fand er jene Größe des Schauens in den sechziger Jahren. Neben den Köstlichkeiten dieser Zeit steht weniger Gelungenes, und dann verliert sich die klare Zusammenfassung in Überfüllung, ein unbewußtes Nachgeben an den Geschmack der Gründerzeit, deren begabten Günstling Makart er doch verabscheute; so bei dem großen GASTMAHL PLATOS – dessen frühere Fassung wenigstens in der Anlage noch auf der Höhe jener Meisterwerke steht – oder die künstlerische Lebendigkeit verebbt in leerer Breite, wie bei den vier Gestalten des KONZERTS, vor dessen Vollendung Feuerbach plötzlich starb: Ausdruck einer in lebenslänglichem Kampf enttäuschten und müde gewordenen Seele.

Arnold BÖCKLIN, der Baseler, ist von anderem Geblüt als Feuerbach, nicht aus einer seit langem geistig tätigen und im Lebensmut ermattenden Familie, sondern aus frisch-saftigem alemannischem Stamm, voll ungebrochener Kraft. Im Gegensatz zu Feuerbachs zierlicher feinknochiger Gestalt war er von stämmigem Wuchs. Feuerbach malte sich mit einer Zigarette in der Hand, Böcklin mit einem Glas Rotwein. Er nahm jung ein armes Weib und zeugte viele Kinder, trotz aller Not, während Feuerbach nur auf dem

37

Feuerbach

38

Feuerbach

Papier Heiratspläne geistvoll entwickelte, die ihm seine lästigen Sorgen erleichtern sollten. Neben fein Empfundenem steht bei Böcklin Derberes, und auch breites Lachen, neben zartester Form auch Härte und sogar Kraßheit. Seine Arbeitsfähigkeit ist größer als bei Feuerbach, sein Handwerk sorgfältiger, seine Beziehung zur Natur unmittelbarer, seine Erfindungskraft reicher, seine Zeichnung schärfer, seine Farbe prächtiger. Bei all solchen Unterschieden ist ihm doch Wesentliches mit Feuerbach gemein: die Verachtung der üblichen Akademie- und Salonkunst — sie brachte ihm lange Jahre hindurch Hunger und bitterste Not — die verstehende Liebe zum Süden und zu alter Kunst; das Wichtigste aber: das freie Schaffen aus innerer Vorstellung; seine Gemälde bilden nicht gegebene Wirklichkeit ab, sondern sie sind erfunden und durchgestaltet nach bestimmten Formgesetzen, und den obersten Wert darin können wir, zum Unterschied von anderen Arten des Kunstwollens, als Rhythmus bezeichnen, wie bei Feuerbach. Wenn wir jenes Gemälde der Medea, den Reichtum und die Vollendetheit des Formgefüges uns zu eigen gemacht haben, so ist uns damit auch der Weg zu Böcklins Schaffen gegeben, so sehr sich sein kraftstrotzendes Wesen von der weichen, scheuen Seele Feuerbachs unterscheidet, seine Kunst von der zarten Stimmung, der blassen Farbe und dem zurückhaltenden Vortrag des Medeenbildes.

Böcklin war zwei Jahre älter als Feuerbach, kam vier Jahre vor ihm, 1850, nach Rom. Auch seine glücklichsten Werke entstanden während der sechziger Jahre, in Rom. Später lebte er in Florenz, zwischendurch mehrfach in Deutschland und der Schweiz. Er starb 1901, einundzwanzig Jahre nach Feuerbach.

Bevor Böcklin nach Rom kam, war er in der Lehre Schirmers an der Düsseldorfer Akademie, dann in Belgien und Paris. An Schirmer erinnert das früheste Bild unserer Sammlung, die RUINE VOR DÜSTEREM HIMMEL, 1847 in Düsseldorf gemalt. Die persönliche Art des damals erst zwanzigjährigen Akademie-Schülers empfindet man hier schon in der starken Stimmung; sein Naturgefühl in dem bewegten Gewölk, seine Bildvorstellung in der klaren Ordnung des Raumes: unser Blick wird über den Vordergrund hin durch festgefügte Form zurückgeführt.

In Rom reift dann seine Kunst zu eigener Meisterschaft, angesichts des Formreichtums und der Farbenglut des Südens. Poussins Landschaften, in deren klaren Rhythmus antikische Gestalten einbezogen sind, halfen ihm seine Bahn zu finden.

Aus dieser ersten römischen Zeit stammt das wundervolle kleine Gemälde von 1856, der NYMPHENRAUB (Abbildung 40): ein Zentaur entführt eine Nymphe, aus dem offenen sonnenüberglühten Land in das schattige dichte Gehölz. Geschlossene Laubmassen mit wirksamen Umrissen, dazwischen die Einzelwerte der reichbewegten, sich schneidenden Stämme und Äste; beides abgesetzt gegen kleine Durchblicke auf den Himmel. Über das Geäst gleitet hie und da das Licht hin, und aus den Laubmassen lockt es reiche Fülle der Gliederung, zierlicher Form. So wird nicht nur die räumliche Ordnung lebendig, sondern es geht vor allem durch das farbige Hell und Dunkel ein wundersam weicher Rhythmus, der unser Auge gar nicht losläßt. Der bräunliche Zentaur, die hellere Haut der Nymphe, ihr weißes Gewand stehen fest in diesem Gesamtrhythmus von Linie, Licht und Farbe. Grünbraune Töne verschiedenster Abstufung, gelbliche und weißliche; dazu ein unendlich zartes Blau. Der warme Ton des Himmels oben ist von einer schlechthin ergreifenden Schönheit. Alle Farben sind ganz weich, ihr Zusammenklang leise.

Ähnlich noch bei der CAMPAGNA-LANDSCHAFT, die Böcklin 1860 in Deutschland – aus dem Kopf! – malte: das Rotbraun des Felsens, der Reichtum des Grün, da von der Sonne gebleicht, da vom Wasser genährt; die Farbigkeit im Ganzen mild und ziemlich dunkel.

Während dieses Aufenthaltes in Deutschland entstand auch das Bildnis des Kammersängers WALLENREITER, das mit der Sammlung Königs in die National-Galerie gekommen ist. Wallenreiter, Sänger an der Weimarer Hofoper, erscheint wie ein venezianischer Nobile: tizianische Bildnisform hat dem Maler vorgeschwebt.

Böcklin war an die Kunstschule in Weimar berufen, nach Jahren schlimmster Not. Trotzdem hielt er es dort nicht aus, kehrte nach Rom zurück, und jetzt besuchte er auch Neapel, zum erstenmal, denn bei seinem früheren römischen Aufenthalt hatten ihm die Mittel zu diesem Ausflug gefehlt. Da sah er

39

Feuerbach

Böcklin

nun die pompejanischen Gemälde, und eine ganz neue Anschauung ging ihm auf: Abklärung der Einzelfarbe zu ungebrochener Reinheit, blühende Helligkeit im Ganzen. Es dauerte einige Zeit, bis er sich wiedergefunden hatte. Während dieser Krise malte er nur „Versuche", kleine Köpfe. Wir sehen in der National-Galerie das Profil des BILDHAUERS KOPF, in feinen, lichten Tönen, und dann, ein wahres Juwel, das Bildnis seiner Frau, ANGELA, 1863 (Abbildung 41); die Farben sind mit Weihrauch angemacht, dann mit heißem Wachs geglättet, um den zarten Schimmer der sogenannten Fresken aus Pompeji zu erreichen. Die gelbliche Haut der Römerin, mit nur ganz leisen Schatten, vor weißem Grund; das Gewand, in dem die Hand zur Brust emporgehoben ist, ebenfalls weiß; dazu das schwarz-blaue Haar und das leuchtend rote Chenillenetz. Ausdruck, Malerei und Farbe vereinen sich zu einem Kunstwerk höchster Art.

Solche zarte Helligkeit bestimmt Böcklins Gemälde der nächstfolgenden Zeit, die fast alle vom Grafen Schack gekauft wurden. Dieser hatte seine Sammlung, nach langen Bemühungen Jordans, des damaligen Direktors der National-Galerie, nach Berlin vermacht, an Kaiser Wilhelm II., der sie jedoch in München beließ. Jordan hatte bei seinen Ankäufen schon auf den Zugang der Schacksammlung gerechnet. Ein Bild wie die „altrömische Weinschenke" steht in bestimmter Art von Farbigkeit auf der höchsten Stufe, die es in europäischer Malerei gibt.

Nur eines der für Schack bestimmten Gemälde hängt in Berlin, das letzte, 1866 begonnen: die GÖTTER GRIECHENLANDS; es blieb nämlich unvollendet, wurde nicht an Schack abgeliefert, sondern kam in anderen Privatbesitz und konnte so schließlich für die National-Galerie erworben werden. Schack hatte das Gemälde auf Grund eines Entwurfs bestellt, den Böcklin für den Cottaschen Verlag zu einer Schiller-Ausgabe zeichnete, daher die vielerlei Gestalten, die sich über die Bildfläche verteilen, aber in klarer räumlicher Ordnung und festem Rhythmus. Als Böcklin an dem Bild arbeitete, war der Berliner Maler Schick, ein glühender Verehrer seiner Kunst, täglich bei ihm in der Werkstatt; er hat Böcklins Äußerungen sorgfältig aufgezeichnet, und so können wir die Entstehung des Werkes gleichsam miterleben, um so deutlicher eben als es nicht vollendet ist. Wesentlich für den Meister war vor allem die rhythmische Ordnung in Linie, Raum und Farbe. Wir sehen wie

sich die Formen zurecht rücken, wie die Gewichts-Beziehungen sich klären; es wird etwa der ursprünglich breite Tempel ins Hochformat umgeändert, und so fort. Die Raumbildung ist stets ein Hauptwert für sein Schaffen gewesen; immer reicher und sicherer wird die Erfahrung, mit der Böcklin alle raumschaffenden und raumklärenden Mittel anwendet und verbindet. In jenem frühen Bilde des Nymphenraubes sehen wir schon die Grundarten dieser Mittel: Überschneidung, Wechsel aufrechter und wagrechter Formen, Gegensätze und Abstufungen der Farben. Denn auch die Farbe dient der Raumklarheit. Das hören wir in Böcklins Äußerungen zu Schick und sehen es vor diesem Bilde: wie sich das Grün und die Blumen abstufen, und das Rot der Gürtel, das Weiß. Wir haben bei Feuerbachs unvollendetem Medeen-Bilde gesehen, wie die Einzelfarben nicht aus der Natur genommen sind, sondern sich aus einem milden Gesamtton rhythmisch zu sondern beginnen. Ähnlich hier, wo wir das Werden der Farbe noch deutlicher beobachten; doch ist sie reicher und freudiger. Wie in hellem Morgengewölk die aufgehende Sonne farbiges Glühen erweckt, so klären sich aus leicht schwebendem Ton mild leuchtende Farben heraus, zwischen Weiß und Rot, sanftes Grün und zarte Blumen. Ganz leicht ist der Farbkörper, grauer Nebel scheint sich zu verdichten, in Form und Ton, wundersam weiche Übergänge und wohliger Rhythmus der farbigen Betonungen. Das Bild braucht viel Licht; wenn an klaren Nachmittagen die Sonne im Westen steht, dann entfaltet sich der ganze milde Zauber dieses holden Farben-Traumes. Die Vision hat späterhin noch in Böcklins Vorstellung weitergewirkt, andere reizvolle Bildgedanken haben sich daraus entwickelt.

Der Meister hatte inzwischen Rom verlassen, siedelte nach Basel über, um dort im Museum Wandbilder zu malen, dann lebte er in München, von 1871 bis 74. Damals entstand die PIETÀ: der fahle Leichnam des Herrn auf kühl beleuchtetem Marmor, oben rötlicher Glanz des gnadenreich sich öffnenden Himmels. Böcklin war bei einem Abendspaziergang in Rom durch den Gegensatz kalt-bläulichen und warm-rötlichen Lichtes gefesselt worden, dieser zufällige Eindruck wirkte in ihm nach und gestaltete sich schließlich nach Jahren, fern von Rom, zu dem Farben-Gedanken der Pietà. Da manche Kunst-

beurteiler mit Leidenschaft behaupten, Böcklin sei gar nicht ein bildender Künstler, sondern ein Erfinder von theatralischen Szenen, die dann mit den Mitteln der Malerei auf die Leinwand gebracht seien, so ist es nicht unwesentlich zu wissen, daß der Ursprung seiner Bildvorstellung hier wie in anderen Fällen durchaus die Form ist, eine räumliche oder farbige Anschauung, und daß der Inhalt erst allmählich sich dazu findet. Übrigens mag gerade die Pietà uns heute zu groß erscheinen, leer; wenn wir jedoch daran denken, wie sonst damals kirchliche Gegenstände dargestellt wurden, so wird es nur um so deutlicher, daß Böcklins Schöpfung aus einer rein malerischen Einbildungskraft hervorquillt, nicht von gelehrtem Verstand oder theaterhafter Bemühung erklügelt ist; freilich ist die innere Vorstellung, in der ersten Farbenskizze noch glühend, bei der Durchführung im großen Maßstab erkaltet.

Etwa aus derselben Zeit stammt das SELBSTBILDNIS MIT DEM FIEDELNDEN TOD, früher sehr gefeiert, dann für ein Zeugnis seines unkünstlerischen Schaffens erklärt; als Gegenbeispiel wurde ein Holbeinsches Gemälde in der Münchner Pinakothek angeführt, das Bildnis eines Engländers mit einem Totenkopf dahinter: das sei eine echt künstlerische, wahrhaft einheitliche Schöpfung. Tatsächlich ist jedoch der Totenkopf in Holbeins Bild erst später von fremder Hand hinein gemalt worden. Vielleicht hat dies Gemälde in Böcklins Vorstellung während seiner Münchener Jahre gewirkt und den Bildgedanken auslösen helfen, doch können ihn auch andere alte Kunstwerke, Holzschnitte etwa, angeregt haben; jedenfalls ist die Beziehung zwischen dem lauschenden Maler und dem geigenden Tod lebendiger als in jenem Holbeinschen Bildnis. Freilich ist der seelische Gehalt das wesentliche in diesem Gemälde Böcklins, das Malwerk ist ohne Reiz in Farbe und Vortrag. Unter der Fülle seiner Schöpfungen, deren Mannigfaltigkeit während des ganzen Jahrhunderts nur bei Thoma ihresgleichen findet, kommen auch etliche vor, in denen die malerische Form nicht das Entscheidende ist, und wenn wir das gesamte Werk überblicken, so finden wir wohl, daß solche Bilder hauptsächlich in den Jahren entstanden, wo Böcklin im Norden lebte; die Linie und Farbe Italiens bot seiner schaffenden Vorstellung die beste Nahrung; deshalb zog es ihn immer wieder dort hin, und auf italienischem Boden gerieten ihm seine

kostbarsten Gemälde: während der beiden römischen Aufenthalte, in den fünfziger und sechziger Jahren, und dann in Florenz, während der zweiten Hälfte der siebziger Jahre. Immerhin hat er auch in München Reizvolles geschaffen, ein Beispiel dafür ist das kleine Bildchen ANGELICA UND RUGGERO, 1873 entstanden, unmittelbar nach den beiden eben betrachteten, in der Malerei etwas leeren Werken, der Pietà und dem Selbstbildnis. Hier entzückt uns die blühende Fülle seiner malerischen Anschauung und Durchführung. Der nackte Frauenkörper, der schillernde Drachenleib und die umgebende Landschaft verbinden sich zu einem reizenden Farbengedicht, und dahinein leuchtet dann das volle Rot des Rittermantels. Meisterhaft die Verschlingung aller Linien, dazu wie Trompetenklang die kecke Haltung des Ritters; es ist etwas darin von leisem Humor, mehr noch in dem fetten Drachenkörper, an dem wundervolle Farben funkeln, und ein blöd-komisches Auge leuchtet heraus. Heitere Erfindung, sichere Linien-Ordnung, köstliche Farbe.

Die SIRENEN, ein anderes kleines Bildchen, einige Jahre später entstanden, ist ebenso launig erfunden, aber härter in Zeichnung und Farbe.

1874 also zog der Meister nach achtjährigem Aufenthalt im Norden wieder über die Alpen, diesmal nach Florenz, wo er ein Jahrzehnt lang blieb. Was er nun dort schuf, unterscheidet sich stark von den römischen Werken der fünfziger und sechziger Jahre. Er lebte nicht mehr unter der goldenen Sonne Roms, sondern in dem schärferen Licht Toscanas, das schon in alter Zeit anderes Bauen, anderes Malen beschienen hatte als der römische Himmel. Er war älter geworden, sein Wesen fester, aber auch schroffer; seine Kunst stand ganz für sich, ohne den mildernden Einfluß Gleichstrebender; seine Formabsichten hatten sich im Schaffen und Nachdenken geklärt, doch zugleich versteift. Erinnern wir uns der früheren Gemälde, des Nymphenraubes aus dem ersten römischen Aufenthalte, des Frauenkopfes und der Götter Griechenlands aus dem zweiten, so finden wir in allen Bildwerten eine Steigerung und Verhärtung, zunächst vor allem in der Raumfügung, die stets die Grundlage seiner Anschauung war, dann auch in der Formgebung und der Farbe.

Unsere Sammlung ist an Werken dieser Florentiner Zeit besonders reich. Indem wir eines davon, den FRÜHLINGSTAG (Abbildung 42), eingehender

42

Böcklin

betrachten, wird uns zugleich für diese ganze florentinische Bilderreihe, im Gegensatz zu dem frühen Gemälde des Nymphenraubes, die durchgehende Verschärfung deutlich werden.

Links die große Masse der dunklen Baumgruppe, in der sich eine Villa birgt; rechts die flache Ebene mit den Pappeln, die im Zickzack den Blick zurückführen; wolkenreicher Himmel darüber. Das sind die Hauptwirkungen des Bildes: die geballte konvexe Masse der Baumgruppe, dunkel; die konkave Fläche des Himmelsgewölbes, hell; schmale Senkrechte auf wagrechter Ebene, hell gegen dunkel. So sind einfache, aber ganz ausgeprägte Formen, gleichsam die Grammatik des Sehens, kräftig gegeneinandergesetzt, während in jenem früheren Bilde die Massen in freier Unregelmäßigkeit sich ineinanderschieben. Die Kontraste sind hart geworden. War dort der Unterschied zwischen grünbraunem Gehölz und blauem Himmel durch das zärtliche Spiel des Lichtes auf Stämmen und Laub weich ausgeglichen, so wirkt hier in der Baumgruppe gerade die unvermittelte Schärfe der Durchblicke. Hart auch überschneidet der vorderste der laublosen Stämme die dunkle Masse; eine Folge von vier Absätzen läuft dann noch neben diesem Vier-Oktaven-Sprung: Schleuse, Tor, Wand, Altan. Und so ist überall der Raum deutlich gemacht, etwa in dem Himmelsgewölbe durch die Verkürzung der Wolken, in der Wiese durch die Wasserlinien. Auch der Alte, der rechts in die Ferne blickt, vom Rücken gesehen – ein Russe, bei dem Böcklin gemietet hatte und der gern von ihm gemalt sein wollte! – dient mit dazu, unsern Blick in die Tiefe zu führen.

In dem Gemälde von 1856 also das Raumgebilde ganz weich, 1879 scharf. Auch die Farben sind kräftiger geworden, ihr Klang lauter; jede der Hauptformen des Bildgefüges ist darin ein starker Ton: leuchtendes Grün die Ebene, hellgelblich die Senkrechten darauf; weiß und blitzblau das Gewölbe, braungrün die Buschkugel. Kleine Noten, dazwischenspielend, mildern das Gegeneinanderklingen nicht, machen es nur reicher.

Aber dies Gegeneinanderklingen ist doch ein Zusammenklingen, und damit kommen wir zu dem Gemeinsamen in dem frühen und dem späteren Gemälde. Das ist wiederum der Rhythmus; in allen Bildwerten. Die Formgebilde – Ebene, Senkrechte, Kugel, Halbtonne – fügen sich vollkommen zusammen;

wir fühlen durchaus, daß dies alles so sein muß. Die Raumgliederung verläuft in klarem Taktschlag; die schräge Baumstellung mit den begleitenden Wiesenlinien wendet sich am Rande in spitzem Winkel um, dieser Winkel sitzt über der rundlichen Buschmasse – wenn wir uns das Bild hochgekantet denken – wie der Wimperg über gotischem Bogen. Wir erinnern uns des ähnlichen Baugedankens aus Feuerbachs Medea, wo Fels und Ufer die Form des Bootes zwischen sich nehmen; und wir finden da ein gleiches Auffangen schräger Linien am Bildrande, durch spitzes Zusammentreffen mit einer anderen Schrägen; auch die letztlich beruhigende Horizontale wirkt in beiden Gemälden, dort der stark-blaue Streifen am oberen Meeresrand, hier zartblauer Gebirgsstreifen am Ende der Ebene. Die Farbe freilich ganz anders als bei Feuerbach, als in Böcklins eigenem Bilde von 1856 – aber Rhythmus auch hier, alle Kräfte halten sich gegenseitig das Gleichgewicht; das kalte Weiß und Blau ist fleckig zerteilt, das blasse Hellgelb der Rinden erscheint in schmalen Streifen, das warme Grün der Wiesen in großer Fläche, aber von Blumen übertrillert, in geschlossener Masse nur das dunkle Braungrün: die lauteren Farben haben kleinere Ausdehnung als die milderen – so wie in gut besetztem Orchester Schlagzeug und Blech, Holzbläser und Streicher in richtiger Zahl abgestimmt sind.

Auch die menschlichen Gestalten fügen sich diesem Rhythmus vollkommen ein. Vorn in der Mitte die stärkste Helligkeit, das weiße Kleid – als Fläche eine kleine Variation über die drei benachbarten Noten: senkrechter Baum, Ebene, schräger Rain; rechts der Russe, in gleicher Weise zu den Pappeln dort gestellt, als Form und Farbe; links im Helldunkel eine Frau mit spielenden Kindern. In der räumlichen Einstellung wie in den Lichtwerten entsprechen diese Figuren durchaus den Grundzügen des ganzen Bildaufbaus; wie menschliche Stimmen — um in jenem Bilde zu bleiben – zum Orchester; der Sopran führt. Man mag auch auf ihren Text hören wollen. Jemand hat das Bild „die drei Lebensalter" getauft; möglich daß Böcklin einmal an Ähnliches gedacht hat; aber man sollte ihm daraus keinen Strick drehen. Auch der Figaro hat einen recht menschlichen Text; die göttliche Musik wird darum nicht schlechter. Jedenfalls handelt es sich hier nicht um eine Novelle oder Anekdote, wie in den Salonbildern der Zeit, nichts sagt uns, in welchen

Beziehungen die sechs Figuren zueinander stehen, nur die Stimmung des jungen Paares mögen wir erraten, aber auch Giorgione hat musizierende liebesfrohe Jugend im Grünen gemalt, und man nimmt es ihm nicht übel. Böcklins Gemälde haben oft recht literarisch klingende Namen, sie stammen jedoch nicht vom Künstler, sind also auch nicht der Ansatz der Erfindung gewesen und sollen nicht der entscheidende Wert sein wie in jenen Salonbildern. Wo wir die Entstehung eines Böcklinschen Bildgedankens von Anfang an kennen, wie bei der Pietà, ist die Form zuerst da.

Richtiger ist es, die Figuren einfach als Verkörperung der Stimmungswerte im Bilde aufzufassen: das glückliche Paar als gestaltete Verdeutlichung der zefiretti lusinghieri, die unter dem Frühlingshimmel wehen; der Alte als der träumende Blick über die weite Ebene hin; die Kinder Sinnbild des immer neu sprießenden Lebens in der menschlichen Siedelung.

Diese Verbildlichung landschaftlicher Stimmung auch in den Gestalten ist etwas ganz anderes als die Anekdoten-Erzählung der Genremaler mit beliebigem Hintergrund. Es ist die oberste Note der Instrumentation, die letzte Vollendung des Bildrhythmus. Man wünscht heute vielfach die Malerei frei von Beziehung zu menschlichen Geschehnissen, ja zur Natur überhaupt, gleich absoluter Musik. Aber wir wollen nicht vergessen, das es auch sehr gute Musik für Textgesang mit Orchester gibt, zum Beispiel von Bach.

Hier ist Bildrhythmus und Natur-Wiedergabe eins. In all der Gesetzmäßigkeit des Farbenklanges, der Raumgliederung, der Grundformen lebt und singt die Liebe zur Natur, laut jubelnd und heimlich lächelnd. Wer Italien kennt, wer da vielleicht in einem Villino gewohnt hat, von hohem, dichtem Gehölz geschützt gegen Sonnenglut und Nachtkühle, der wird diese große dunkle Laubmasse und die hell hinauslockenden Durchblicke darin, ihren stolzen Umriß und das feine Filigran gegen den Himmel mit jener wundersamen Stimmung sehen, in der wir etwa eine Melodie hören, die uns in glücklichen Tagen ertönte; und der ganz zarte Klang des lichtblauen Gebirgszuges am Rande der Ebene erweckt farbenheitere Erinnerung an toskanische Wanderungen. Aber man braucht nicht italianissimo zu sein, braucht den Süden nicht mit der Liebe gesehen zu haben die nur der Nordländer ihm entgegenbringt — auch abgesehen von diesen Besonderheiten ergreift uns das Weben

der Natur im ganzen. Klare Luft, die Frühlingsstürme sind vorbei, Duft und milde Wärme künden neues Leben: reines Blau und Weiß am Himmel, die ersten Blumen sind ersprossen, die Menschen kommen ins Freie, spielend, liebend, sinnend, und wir fühlen, wie in den alten Baumstämmen aus dem warmen Boden frische Säfte emporsteigen.

Man kann südliche Natur in kleinlichen Ansichten abmalen, kann die Frühlingsstimmung der Menschen ohne Kunst darstellen, oder man kann klare Luft und junge Farben mit der Unmittelbarkeit impressionistischer Beobachtung wiedergeben. Hier ist die Sonderlichkeit und das Ewige der unendlich geliebten, tief verstandenen Natur in den Rahmen gesetzmäßigen Formgefüges unlösbar eingeströmt. Das Formgefüge wird dadurch nicht entwertet; und die Naturwahrheit wird nicht geringer, weil sie nicht so unmittelbar wie möglich auf der Leinwand aufgefangen ist, sondern erst im Geist ihres liebenden Kenners gleichsam gewohnt hat, um dann die feste Form seiner Bildvorstellung mit Klang und atmendem Leben zu erfüllen.

Wenn wir bei dem Frühlingstag die Einheit aller Bildwerte bewundern, in dem Bau der Massen, dem Gefüge der Linien, der Stufung und Gewichtsverteilung des Lichtes und der Farbe, der Einbeziehung des Empfindungsgehaltes in das Formgebilde und in die Naturwiedergabe, wenn wir die gleiche Einheit auch in seinen anderen Werken finden, so wundern wir uns vielleicht, daß sie in dem berühmtesten Gemälde unserer Böcklin-Sammlung zu fehlen scheint, der großen gestaltenreichen Landschaft von 1878, GEFILDE DER SELIGEN benannt (Abbildung 43). Viel einzelne Form ist hier über die Bildfläche verteilt, klein im Verhältnis zum Gesamtumfang; das sahen wir zwar auch auf dem unvollendeten Gemälde der Götter Griechenlands, zu erklären aus der ursprünglichen Bestimmung des Bildgedankens für eine Illustration, aber dort sind die vereinzelten kleinen Gestalten zu rhythmischer Einheit in Form und Farbe gebunden, hier dagegen könnte man sich ganze Bildteile fast als selbständige Gemälde denken. Das hängt wohl mit der Entstehung zusammen. Jordan hatte schon vor Eröffnung der National-Galerie bei Böcklin ein Bild bestellt; als es ankam – Triton und Nereide – wurde es von der Landeskunstkommission abgelehnt, die Nationalgalerie hat es

später aus Privatbesitz für hohen Preis gekauft; Böcklin machte eine neue Skizze desselben Gegenstandes, sie wurde ebenfalls abgelehnt; nun beauftragte man ihn, etwas anderes zu malen, eine Landschaft, recht bedeutend, mit vielen Figuren. Die Beunruhigung durch dies jahrelange Hin und Her, der Ehrgeiz, für die neue Galerie in der Hauptstadt des neuen Reiches etwas ganz Ungewöhnliches zu schaffen, mögen den lockeren Bau und die Vielfältigkeit der Einzelreize erklären.

Wie in der Formverteilung, so besteht hier auch im Inhalt nicht die feste Einheit, die Böcklins Werke sonst auszeichnet. Eins hängt mit dem anderen zusammen. Der Meister ging, wie immer, von der Formvorstellung aus; die Hauptsache war ihm, so schreibt er an Jordan, „der Beschauer sollte den Raum fühlen"; aber weil das Raumgebilde überreich ausfiel, so ergab sich auch nicht die gewohnte Klarheit und zwingende Eindeutigkeit des Inhalts. Als das Gemälde in Berlin angekommen war, fragte Jordan den Künstler, ob er es „Gefilde der Seligen" nennen dürfe, Böcklin war einverstanden, und so stehen nun viele Beschauer in Überlegungen und Zweifeln vor dem Bilde: ob vielleicht die nackte Frau verstorben ist und nach dem Jenseits getragen wird, und wie es da zugeht, und was wohl mit all den vielen Einzelheiten gemeint sei. Ein Gelehrter hat etwas ganz anderes herausgefunden und in einem Buch dargelegt, nämlich Böcklin habe die klassische Walpurgisnacht im zweiten Teil des Faust darstellen wollen; als man das Buch an den Maler schickte, schrieb er zurück, es habe ihn sehr gefreut und er wolle nun einmal den Faust lesen. Wieder ein Beispiel dafür, daß Böcklins Bild-Erfindungen nicht beim Gegenstand anfingen, sondern aus schöpferischen Formvorstellungen entstanden, genährt von reicher Naturkenntnis und Naturliebe. Daher kann man dieser Lebendigkeit nur durch Anschauung teilhaftig werden, um so mehr, je reicher und inniger die eigene Beziehung zur sichtbaren Welt ist, je empfänglicher die Seele für den Ausdrucksgehalt der Formen und Farben. Die Herrlichkeiten gerade dieses Bildes offenbaren sich wohl am ehesten, wenn man sie zunächst einzeln genießt.

Tiefblauer Fluß, ganz durchsichtig gemalt; weiße Schwäne darin; dann welche zärtliche Farbigkeit in dem Blumenkranz um den Kopf des alten Zentauren, wie seltsam gewählt das Rot des Schleiertuches auf der lichten Haut

der Reiterin. Links sattgrüner blumiger Hang; auf dem schattigen Rain das Gewand des Jünglings wie ein dunkelblauer Edelstein; neben ihm das weiche Rot des Mädchenkleides. Dahinter aber, im Mittelgrund, ein Glänzen prachtvoller Farben, helles Gebüsch, blendender Marmor, rhythmisch schreitende Gestalten; die Bewegung des Kranzes, den sie tragen, geht rechts in den Takt der Tamburinschläger über. Das Kleid der Randfigur brennendes Rot, Mittelpunkt all der strahlenden Pracht dieses Bildteiles. Pappelstämme überschneiden die leuchtenden Farben; das Blattwerk, zwiefach gefärbt, ist mit unendlicher Sorgfalt gemalt – Böcklin klagt über diese mühevolle Arbeit in einem Brief an Jordan. Das tieffarbige, raschelnde Laub steht vor der mächtigen, leuchtend weißen Wolke, die weithin gelagert das Raumgebilde vertieft. Blauer Himmel von einer Reinheit des Tones, wie er sonst nur in Gemälden des fünfzehnten Jahrhunderts vorkommt, den Wiederherstellern solcher Bilder ein Rätsel.

Böcklin hat von den alten Meistern nicht nur den Grundsatz des Rhythmus gelernt, wie Feuerbach, sondern er suchte auch ihrer Malweise nahezukommen. Unter allen Malern des neunzehnten Jahrhunderts war Böcklin am meisten Handwerker. Die andern kauften Farben und Bindemittel fertig, ihre Bilder sind daher oft durch breite Risse entstellt, wie bei Menzel, oder dunkel geworden, wie bei Makart. Böcklin rieb sich selbst seine Farben an, wählte dazu reine Stoffe, bereitete selbst die Bindemittel, erforschte das Verfahren der Alten an ihren Malereien und in ihren Rezeptbüchern; bevor er ein neues Mittel anwandte, strich er die Farben auf ein Holzbrett, setzte es draußen der Sonne und der Witterung aus. Die Folge dieser handwerklichen Gewissenhaftigkeit ist der Erhaltungszustand seiner Bilder, einzigartig in der neueren Malerei.

Das Hauptziel Böcklins bei diesen Versuchen und Umständlichkeiten war es aber, die Durchsichtigkeit, die Sattheit und den Glanz der Farbe zu erreichen, wie er sie bei den Alten bewunderte. Auch darin ist seine Form nun bis zum Letzten gesteigert. Gerade das Gefilde der Seligen bietet wunderbare Proben solcher Farben-Meisterschaft.

Unmittelbar nach diesem großen Bild entstand eine kleinere toskanische Landschaft, bekannt wiederum unter lieblichen Namen: HOCHZEITSREISE

oder Erinnerung an Italien. Ein Mann, Flöte spielend, bekränzt, tritt aus blumigem Gebüsch ins Lichte, eine Frau, als Form den Baumstämmen verwandt, edles Rot zwischen all dem Grün und Blau, tastet zu dem kühlen Grund hinab: Bildstimmung und Gestaltung sind eins. Form und Farbe jenem großen Gemälde sehr ähnlich, aber nun wieder fest in einander gespannt. Bei dem Frauenbildnis von 1863 leuchtet das glühende Rot aus hellem, mildem Gesamtton heraus, ähnlich ist es bei den Schackschen Gemälden. Nun aber sind die starken Wirkungen enger zusammen gerückt, und meist von tieferen Tönen umgeben. Zwischen schräg ansteigenden dunklen Kulissen beseligender Blick in leuchtendes Land; vielleicht klingt hier die Erinnerung an ein Meisterwerk Giorgiones nach, an das Wiener Bild mit den drei Philosophen. Unten, im Winkel der Felsen, ein Stück Wasser – wieder ein blauer Edelstein. Und oben, wie über dem Gefilde der Seligen, die raumbildende weiße Wolke, dahinter der kristallklare blaue Himmel, hier mit kreisförmigen Krakelüren, wie bei den feinsten Malkünstlern alter Zeit, den Rokokomeistern oder Giorgione. Der Gegensatz zwischen Dunkel und Hell ist hart – welch ein Unterschied von dem Nymphenraub! – und die Zeichnung des Einzelnen ist ebenso verschärft wie die Raumbildung. Zeichnung nicht im Sinne etwa des Cornelius oder Feuerbach, nicht nur ein starkliniges Zusammenfassen zu großen schlichten Flächen, sondern darüber hinaus ein genaues Wiedergeben kleiner Form, ja das Aufsuchen kleiner Form; wir sprachen von dem Filigran am Rande südlichen Laubwerks in dem Frühlingstag, dann von jenen Pappelblättern mit dem verschiedenen Ton der Ober- und Unterseite. Und schon in dem Nymphenraub finden wir ein ungewöhnlich genaues Eingehen auf den ganzen Reichtum des Gebüsches, der Schlingpflanzen; das Merkwürdige dabei ist nur, daß diese botanische Gründlichkeit nicht hart und lehrhaft wirkt, sondern weich und lebendig. Wenn nunmehr die Zeichnung schärfer ist, so doch nicht auf Kosten der Natur-Ähnlichkeit, sondern es werden eben härtere Gebilde bevorzugt. Wie hier die großen Blätter des Baumes zur Linken vor dem Himmel stehen, oder der kribbelige Umriß des Busches rechts, darin ist gerade ein Reiz südlichen Baumwuchses vermittelt. Vielen Kunstfreunden der Gegenwart bleibt die Naturwiedergabe Böcklins fremd; wer auf das weiche Farbflimmern der Freilichtmalerei eingestellt ist, findet seine

Genauigkeit starr, ohne malerisches Leben und daher unkünstlerisch; und die Expressionisten, auf „Richtigkeit" des Einzelnen verzichtend, achten Feuerbach, lieben Marées, fühlen sich aber vor Böcklins Gemälden beunruhigt, ja abgestoßen, weil da die Natur mit dem zwingenden Anspruch überzeugender Richtigkeit erscheint.

Der malerische Vortrag hängt mit dieser bis ins kleinste getriebenen Genauigkeit zusammen. Man sieht bei Böcklin kaum die Pinselarbeit, nicht in ihr will sich die Persönlichkeit äußern; und ein Kunsturteil, das ganz darauf gerichtet war, die Eigenheit, den Pulsschlag und den geistigen Rang eines Malers in der Freiheit eines lockeren Gebildes rasch hingesprühter Farbflecken zu empfinden, kam daher zu dem Verdikt, daß Böcklin gar kein Maler sei.

Aber man muß nicht glauben, daß solcher Vortrag, der keine Pinselstriche und Pinselhiebe erkennen läßt, ein kleinlich-ängstliches Kläubeln gewesen sei. Vielmehr hat Böcklin sehr rasch gearbeitet, die Umsetzung seiner Anschauung in den farbigen Vortrag geschah auf kürzestem Wege, mit meisterlicher Sicherheit. Vor dem großen Bilde TRITON UND NEREIDE staunt man über die äußerst genaue Wiedergabe alles Stofflichen und über die Kraft der Wirkungen, der Frauenkörper leuchtet, das Wasser glänzt und schimmert — aber man kann von der Rückseite gegen das Licht durch Leinwand und Farbkörper hindurchsehen und macht dann die überraschende Beobachtung, daß alles auf den ersten Wurf ganz leicht, in zartester Farbschicht, hingesetzt ist. Wie bei Giorgione und dem frühen Tizian, deren Kunst Böcklin auch sonst nahesteht.

Es ist dies jenes vorhin erwähnte Gemälde, das ursprünglich durch Jordan bestellt war, dann aber von der Kommission abgelehnt wurde und erst neuerdings der Galerie gesichert werden konnte, das zunächst aber nur zeitweilig als Leihgabe zu sehen ist.

Wieder die völlige Einheit des Gehaltes und der Form. Ein prächtiges Bild gleichen Gegenstandes, in der Schackschen Sammlung, war voraus gegangen. Das lässig gelagerte Meerweib spielt dort mit einer farbig schillernden Schlange; diese ist hier weggelassen, um die Bildwirkung noch mehr zu straffen. Ein Triton, halb aufgerichtet, blickt über die weite Wasserfläche — Kopf und Auge ein seltsamer Nachklang aus Giorgiones Konzert in der

Pitti-Galerie. Er achtet nicht auf das blühende Weib, das ihn zu necken scheint. Spiel und Ernst, Ruhe und Wachsein — alles Verkörperung der zwiespältigen Empfindungen, die in uns das Rätsel des Meeres erregen mag, und zugleich eine prächtig gebaute Formgruppe. Der nackte Körper ist wohl der sorgsamste Akt, den Böcklin je gemalt hat. Wundervoll auch das Wasser, die sich hebenden Wellen vorn, über die Steine fließend, gurgelnd, dann die entfernteren Wogen, dicht übereinander, von niedrigem Standpunkt gesehen, wie man ihn etwa beim Baden in der See hat, und über den Schaumkämmen der schwere graue Himmel.

Ist hier die Pracht und Lebendigkeit des offenen weiten Meeres gegeben, so in der BRANDUNG — entstanden 1879 aus Eindrücken von Porto Venere am ligurischen Ufer — das rauschende Anschlagen der Wellen an die steile Küste. Die Stimmung verkörpert sich in einer Frau, die sich aus dunkler Felsspalte schauend-lauschend vorlehnt und dabei wie traumverloren eine mächtige Harfe anschlägt — die urtümlich-ausdrucksstarke Bewegung und das aufleuchtende Instrument in das Formgebilde der Felsen gebunden; das weiche schimmernde Gewand leitet weiter zur Erscheinung des schäumenden tropfenden Wassers über. Freilich so einheitlich Stimmung und Gestaltung sind, das Bild gehört zu jenen Schöpfungen Böcklins, in denen die malerische Durchführung gegen die Erfindung zurückbleibt.

Noch mehr gilt das von dem EINSIEDLER, der gegen Ende dieser Florentiner Zeit, 1884, gemalt wurde. Böcklin kommt hier den Genrestücken der Salonmaler gefährlich nahe; freilich ist der seelische Gehalt weit feiner und eigener als bei ihnen, aber er ist die Hauptsache, nicht die Bildform. In den Gemälden seiner letzten Jahre wird dann solches Überwiegen des Gedankens häufiger und peinlicher.

Böcklins Werk in seinem Gesamtverlauf zeigt eine allmähliche Verschiebung der Gewichts-Verteilung zwischen Gehalt und Form. Sein Empfinden war von vornherein eigen, stark, beweglich. Schon die Ruinen-Landschaft aus dem Jahre 1847 ist von einer Leidenschaft durchlebt, gegen die sein Lehrer Schirmer trocken und ärmlich erscheint. Allmählich, wie in Goethes Zueignung der Morgennebel sich zur Gestalt formt, verkörpern sich in seiner inneren Anschauung die mannigfaltigen Stimmungen der Landschaft zu menschlichen

Gebilden und Bewegungen. Leise erst im Nymphenraub von 1856: aus dem heißen offenen Feld geht es in die kühle Geborgenheit des dichten Gebüsches.

In den siebziger Jahren ist dann die Ausdeutung der Bildstimmung durch menschliche Gestalten ganz klar, verschärft wie alle Formwerte. Sie ist jedoch nicht eine beklagenswerte Verirrung, sondern ein Reichtum, auf persönlicher einzigartiger Empfindungsstärke und Einbildungskraft beruhend. Der Frühlingstag: das ewig sich erneuernde Weben der Natur in den drei Lebensaltern verkörpert, mit dem glücklich musizierenden Paar als Mitte; die Hochzeitsreise: das Entzücken an der herrlichen Landschaft in jungen Menschen mitklingend; Triton und Nereide: träges Dahindämmern und wache Unruhe als Ausdruck der Doppelnatur des Meeres; die Brandung: Formwerdung der wilden Musik des Wassers.

Daß Böcklin schließlich in seinen späteren Werken nicht mehr immer die Kraft hatte, alle Pferde im Zügel zu halten, das sagt nichts gegen die Schöpfungen aus den Jahrzehnten seiner Meisterschaft. Marées wurde nur neunundvierzig Jahre alt, Feuerbach fünfzig, Böcklin dagegen dreiundsiebzig. Und Feuerbach überschritt die Sonnenhöhe seiner Entwicklung schon etwa mit vierzig Jahren.

Bei Feuerbach finden wir die Beziehung zwischen Menschengestalt und Natur im Grunde ähnlich, wir haben sie vor dem Medeenbilde erlebt; aber er hält sich an vorgeformte Stoffe, und wählt sie in bestimmter Tonart, die seiner milden Farbe entspricht: leidende Königstöchter sind die Trägerinnen seiner glücklichsten Bildgedanken.

Wie die Form bei Böcklin reicher und genauer ist als bei Feuerbach, so ist auch der Gehalt seiner Bilder an Naturwissen, Naturverstehen, Naturerfinden reicher und genauer; die Beweglichkeit seiner Vorstellung und Gestaltungskraft unerschöpflich. Geht man allein die Gegenstände seiner Gemälde durch, wie sie sich in jenen menschlichen Ausdeutungen verkörpern, so wird man durch alle Höhen und Tiefen des Lebens hindurchgeführt: Jubel und Schmerz, Kindertollen und sinnendes Alter, zarte Liebe und rohe Vergewaltigung, Weihrauch und Wein, Musik und Schlacht, froher Tanz und schreckhafte Einsamkeit, Frühlingsluft und Pest; alle Einkleidungen: Sage, Bibel, Allegorie, freie Erfindung; und über den Kreis des menschlichen

Daseins hinaus auch eigene Verkörperungen der Natur: der sonnenbeglühte Felshang, das kühle Meer, das wogende und das brandende und das spritzende Meer, der schweigende Wald, die abgeschlossene Grotte, die offene Wiese, Herbstsisterben und Blumensprießen.

All diese Bildgedanken, in Böcklins persönlicher Art geformt, sind Zeugnisse seiner weitgespannten, tiefdringenden Naturliebe. Man mag die menschliche Fassung, die er seinen Stimmungen letztlich gibt, ablehnen, wenn man nämlich den schöpferischen Künstler, den Sproß aus dem vielfältig reichen deutschen Geiste, nicht als Gegebenheit eigenen Rechtes nimmt, sondern französische Regeln über ihn stellt. Aber jene Verkörperungen sind in den Schöpfungen seiner Mannesjahre untrennbar mit der Bildform verwachsen; und sehen wir von ihnen ab, so bleibt außerdem noch eine überwältigende Kraft der Naturliebe, in Zeichnung und Farbe gestaltet. Niemand hat die Natur genauer gekannt als Böcklin. Er kannte sie auswendig. Ja, er hat zuweilen Formen erfunden, die sich dann irgendwo wirklich vorfanden. In seiner Jugend hat er draußen eifrig und äußerst genau gezeichnet, später konnte er sich auf das Sehen beschränken, blieb etwa beim Spazierengehen lange stehen, um irgendeine Erscheinung gleichsam aufzusaugen; als er einmal nicht mehr recht zu wissen glaubte, wie das Meer aussieht, fuhr er von der Schweiz nach dem Süden, schaute die See an, reiste sofort wieder zurück, und ging an die Staffelei. Er malte aus dem Kopf, wie Feuerbach und Marées, weil er, wie sie, das Bildganze nicht aus der Natur nahm, sondern aus innerer Vorstellung rhythmisch gestaltete.

Zwischen jenen Bildvorwürfen, die sich aus landschaftlichen Eindrücken allmählich in der inneren schöpferischen Anschauung abgeklärt haben, entstanden auch Gemälde, die einen bekannten bedeutsamen Vorgang darstellen, deren Form fast ganz aus menschlichen Gestalten gebaut ist; auch bei ihnen mag freilich die Vorstellung durch irgendeinen Natureindruck ausgelöst sein, wie wir es von der Pietà wissen. Wenn wir solche Werke als Geschichtsbilder bezeichnen wollten, dann würde sich uns der Vergleich mit den sonst üblichen Arten der Historienmalerei aufdrängen, und die persönliche Besonderheit und Bildnerkraft Böcklins würde alsbald leuchtend hervortreten.

Aus den Florentiner Jahren sehen wir in der Galerie ein Hauptstück dieser Art, die KREUZABNAHME, von 1876; richtiger: die Klage um den Heiland vor dem Kreuz. Rechts der fahle Leichnam in willenloser Bewegung, von dem weißhaarigen Joseph von Arimathia an den Schultern gehalten; dahinter Maria, als alte Frau, in wortlos starrem Schmerz; im Gegensatz zu ihrer streng geschlossenen Haltung und der genauen Vorderansicht die ausgreifende Bewegung des Nikodemus, scharfe Seitenansicht, dunkel vor der weißen Mauer eines Gartens italienischer Art, finstere Zypressen ragen darüber auf, vor dem trüb-schweren Himmel. Diese Hauptgruppe, um den Toten geordnet, steigt nach rechts oben an; die Linienkräfte, am stärksten im Nikodemus, klingen da in den beiden Schächern ab, die noch an den Kreuzen hängen; die leuchtende Mauer, stumpf gewinkelt, faßt die Gruppe noch mehr zusammen. Der Ausgleich im Bildganzen geschieht durch die beiden Gestalten links: Magdalena im Ausbruch leidenschaftlichen Schmerzes, ihr Umriß oben und links geradlinig, den Bildrändern gleichlaufend; ihr linker Arm, als stärkste Linie, kontrastiert mit den Schrägen der Hauptgruppe: Nikodemus, Christus, äußerer Schächer. Der helle Rock unten gleicht die Armbewegung ab. Die geschlossene dunkelrote Fläche des tröstenden Johannes entspricht den ruhigen Massen des Blauviolett und Grün rechts; die Zypressen, erst eine einzelne, dann eine dichtere Reihe, ansteigend, abfallend, vermitteln aufs feinste die Gewichtsverteilung. Die Grundzüge des Aufbaus sind die alten der hohen Renaissance und des Barock, sonst im neunzehnten Jahrhundert fast unbekannt: die Hauptgruppe eine schräg ansteigende halbe Pyramide; Ausgleich der in ihr wirkenden Bildkräfte durch eine etwas zurückstehende Gruppe; Vermittlung durch die kleineren Formen, Entsprechung der Farben und Helligkeiten.

Die innere, schöpferische Beziehung zur alten Kunst beschränkt sich nicht auf den Bau des Bildes. Die Beschäftigung mit den großen Malern der Vergangenheit, der Böcklin zeitlebens hingegeben war und die seine Gespräche erfüllte, wirkt hier in allem, auch im Ausdruck, in der Farbe und der Malweise, stärker als bei jenen Gemälden die sich aus liebender Anschauung der Natur entwickelten. Der unerbittliche Ernst der alten Niederländer im Darstellen der Leidensgeschichte, die feierliche Pracht glühender Domfenster, die

klare Flächigkeit der großen Italiener – all das lebte und arbeitete in seiner inneren Vorstellung.

So selbständig Böcklin seinen Weg ging, auch er war doch ein Kind seiner Zeit. In jenen siebziger Jahren kam eine Geistesrichtung zur Höhe, die wir als Museumskultur bezeichnen möchten; bekannt ist ihre entartende Veräußerlichung als Renaissance-Mode. Die Beschäftigung mit der alten Kunst schien feinerer Geistigkeit unerläßlich. Der Impressionismus hat sie späterhin, mit wenigen Ausnahmen, als eine Art Verrat an der Gegenwarts-Verpflichtung bekämpft; alte Kunst galt ihm nicht mehr als Wert an sich, sondern die moderne setzt die Werte fest, und je nachdem darf die alte genossen werden, in bestimmten und beschränkten Dosen, die für den schaffenden Künstler und den kaufenden Betrachter förderlich scheinen: Übertragung der kapitalistischen Nützlichkeits-Rechnung auf das Geistige. Der Impressionist, wenn er nach Italien verschlagen wurde, hielt sich für stark und schöpferisch, wenn er die Galerien mied und die Rennen besuchte; der Futurist gar fordert die Verbrennung der Museen; heute läßt man am ehesten noch die Sammlungen von Erzeugnissen der früher sogenannten Wilden als fruchtbar gelten. Damals aber waren die begabtesten Menschen wenn nicht Kenner, so doch leidenschaftliche Freunde der alten Kunst; unbedingte Verehrung für sie war das einigende Band der geistigen Oberschicht. Auf die Meister der staatlichen Geschichtsschreibung, wie Mommsen und Ranke, deren Blütezeit man etwa mit Lessings oder Pilotys Ruhm gleichsetzen könnte, folgen Männer wie Carl Justi, in deren umfassendem Wissen der Brennpunkt die alte Kunst ist. Es war die Höhe jener kunstgeschichtlichen Bewegung, deren Ansatz in Goethe verehrt wurde. Wenn der geistig hochstehende Europäer von damals etwa den Namen Antwerpen hörte, so war die erste Vorstellung die er auslöste nicht der riesige Hafen mit den endlos gereihten Eisenschiffen, sondern die Kreuzabnahme von Rubens; oder das Wort: Spanien – das innere Bild: Prado.

Böcklins gesamtes Werk ist ein schöpferisches Auswirken dieser Museumskultur. Wie die kunstgeschichtliche Einstellung durch das ganze Jahrhundert hingeht, so auch die Nachahmung alter Meister in der Malerei, von den Nazarenern bis zu der Veronese-Maskerade des Makart. Böcklins Liebe zu den Alten aber ist umfassender als bei den anderen: Pompei und die

Venezianer, Correggio und die Vlamen, Werke und Schriften, Gesinnung und Handwerk, alles wird ihm lebendig; und sie ist inniger und fruchtbarer: keinerlei äußerliche oder verstandesmäßige Nachahmung, sondern tiefdringendes schöpferisches Verstehen. Die Kreuzabnahme ist wohl das stärkste Denkmal dieses Auflebens alter Formprägung in liebend verstehendem Geist.

Die Höhe der Museumskultur traf zeitlich zusammen mit der Veräußerlichung der Gründerjahre, und daraus ergaben sich eben die Greuel der Renaissance-Mode. Wenn wir daran denken, was für Paletten-Orgien damals entstanden, wie selbst der kühle Feuerbach im Gastmahl des Plato die frühere Fassung überfüllte und verunklarte, dann werden wir eher die seelische Festigkeit Böcklins bewundern, als sein Gemälde der Kreuzabnahme verurteilen. Dem heutigen Betrachter ist es nämlich gemeinhin das fremdeste, wenn nicht schrecklichste in unserer Sammlung. Gewiß, es hat Kraßheit im Ausdruck, Härte in der Linie, Schwere in der Farbe, Glätte im Vortrag; man war gewöhnt an soziale oder erotische Auswertung der Bibel, an verschwimmende Linien, aufgelichtete Farbe, lockere Malerei; für die ausgewogene Festigkeit des Aufbaus hatte man keinerlei Empfindung, und mit der alten Kunst lebte man nicht mehr. Wer dagegen der jungen Kunst von heute innerlich nahe steht, mag mit anderem Blick vor die Kreuzabnahme treten: Leidenschaft der Empfindung ist ihm der Sinn, rhythmische Festigkeit des Formenbaus die Voraussetzung alles künstlerischen Bildens, dazu klare Linien, geschlossene Flächen und in sich ruhende Farben; selbst das laute Muster am Gewand des Nikodemus wird den Bewunderer peruanischer Stoffe nicht stören.

All das eben Gesagte soll nicht viel mehr bedeuten als eine freundliche Warnung an den Leser und Beschauer, der von irgendwelchen ganz anderen Voraussetzungen herkommt, aber doch der Schätze unserer Galerie mit Ernst teilhaftig zu werden gewillt ist: diesem seltsamen Bilde nicht ohne weiteres den Rücken zu drehen Was wir vor den bisher betrachteten Gemälden Böcklins bewundert haben, wird er auch hier finden: innerhalb der rhythmischen Klarheit kostbarste Einzelheiten, insonderheit der Farbe, etwa das feierliche Rot des Johannesmantels. Alles freilich in der Verschärfung dieser siebziger Jahre; und wer in unserer Zeichnungen-Sammlung die Federskizze

zu dem Bilde sieht, dem wird die Verhärtung des ursprünglich weich lebendigen Bildgedankens noch deutlicher.

Wir haben hier viel von der schöpferischen Erweckung alter Kunst gesprochen, weil sie grade in diesem Gemälde so stark spricht, und wohl fremdartiger als das Pompejanische in dem lichten Bildnis der Frau Angela oder der Rhythmus Poussins in dem Nymphenraub und dem blühenden Farbengewölk der Götter Griechenlands: aber auch die Meisterschaft und die erfahrene Naturliebe des Landschafters Böcklin fehlt hier nicht. Wundervoll die farbige Stimmung des Südens nach dem Sonnenuntergang, wie unter dem fahlen Himmel die tiefen Farben in Dunkelheit sinken, wie aber das Weiß noch geheimnisvoll lebendig leuchtet, die Mauer, und links hinter Magdalena die kleinen Gebäude, Jerusalem—Fiesole. Und wie diese Instrumentierung der landschaftlichen Begleitung die schweren Noten der großen Farbflächen trägt, wie die Ausdruckskraft der Umgebung eins ist mit der düsteren Stimmung des Vorgangs.

Mag dem Betrachter bei all dem das Bild fremd bleiben, ja kraß — umsonst wird er sich nicht mit ihm beschäftigt haben, das Eindringen auch in diese Gestaltung aus Böcklins Geist wird ihm fruchtbar sein wenn er sich dann zu froheren Weisen zurückwendet, zu der Hochzeitsreise oder den Göttern Griechenlands, und in noch wärmer blühendes Land, zu dem Nymphenraub etwa, dessen weiche Sonnigkeit die Jugend dieses wundersamen Meisters kündet, wie in Beethovens Werk die frühen Sonaten mozartischer Grazie.

Böcklins weiterer Weg bedeutete eine noch stärkere Vereinsamung im Kunstwollen — Feuerbach und Marées waren tot — eine fortschreitende Verhärtung seiner Darstellungsmittel, und immer häufiger ein Überwiegen der Vorstellung über die malerische Durchführung, wie es sich bei der „Meeresbrandung" schon ankündigte. Auch das BILDNIS DER FRAU FIEDLER, von 1879, ist in Form und Farbe schwach.

Von 1885 bis 93 lebte Böcklin in Zürich, wo ihn ein Schlaganfall traf, dann bis zu seinem Tode 1901 in Fiesole über Florenz. Eine beträchtliche Zahl von Werken dieser späten Zeit findet man im Baseler Museum. In unsere Sammlung sind durch Vermächtnis zwei Gemälde der Züricher

Jahre gekommen, das SELBSTBILDNIS MIT DEM WEINGLAS, von 1885, und das WEIHNACHTS-TRIPTYCHON, von 1890. Böcklin wählte nun öfter die dreigeteilte Form der alten Altarbilder, doch füllte er sie nicht mit der Größe, die wir bei Marées finden werden, die Kraft zu rhythmischer Bindung reichte nicht mehr aus. Die fünf Tafeln unseres Triptychons bilden keine Einheit, das Mittelstück ist hart zerteilt. Immerhin leben in dem zerfallenden Geist noch Reichtümer, an die kleinere Begabungen niemals heranreichen. Die Klage rechts, ein trauriger Nachklang aus jenem großen Gemälde, wie von Papierstücken zusammengesetzt; darüber aber ein sehr reizvolles Nachtstück, ebenso links. Die Anbetung des Kindes zwar nicht in der Durchführung, aber doch als Bildvorstellung von unvergeßlichem Zauber.

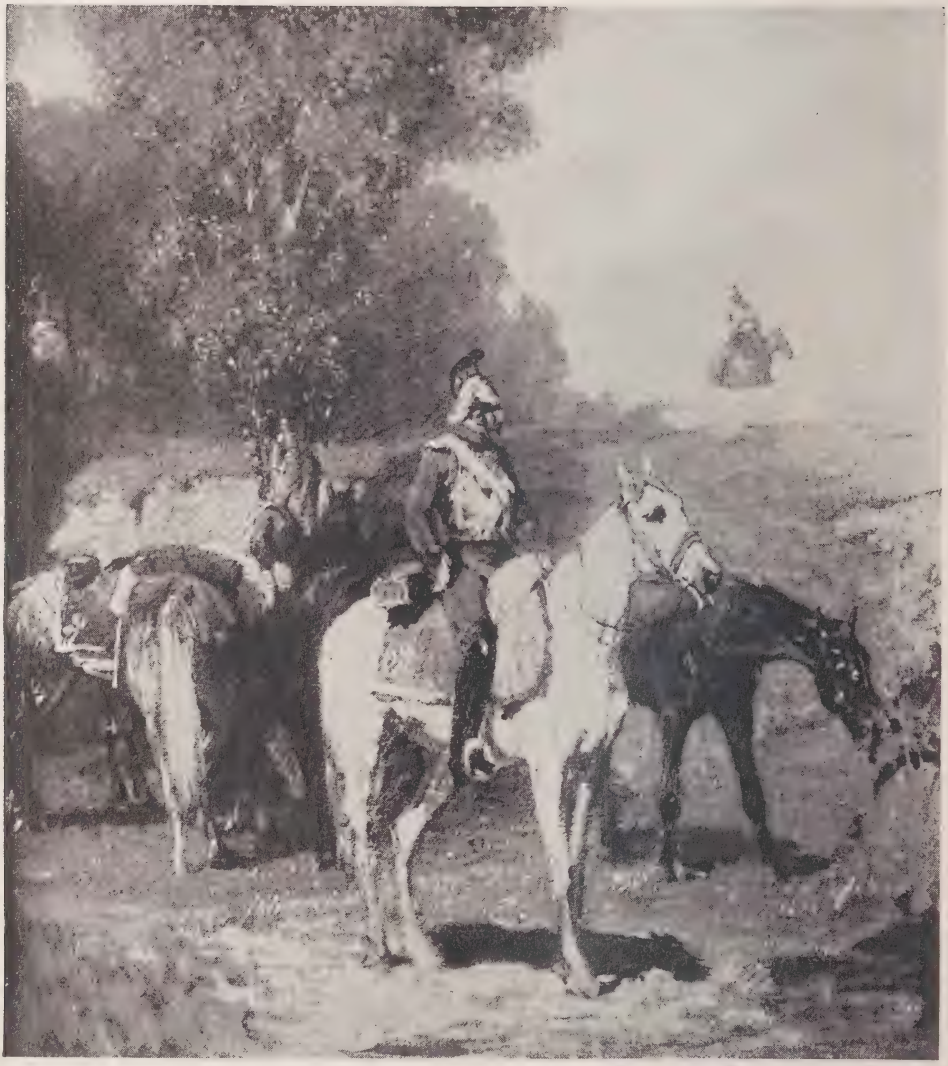
Es ist das hohe Vorrecht des schaffenden, sich gestaltenden Geistes, daß er nicht im Zustand der Auflösung am deutlichsten in unserer Erinnerung bleibt, sondern daß sein ganzes Leben vor uns leuchtet. Wie bei Cornelius, wie bei Menzel, bedeuten uns die Jugendwerke Böcklins die entscheidende Formwerdung dieser leidenschaftlichen und reich begnadeten Seele.

Hans von MARÉES hat, wie Feuerbach, erst spät die Form gefunden, die ihn unsterblich macht. Doch sehen wir bei Feuerbach ein allmähliches Sich-Herausklären, nach langem Umhertasten ist er auf die Höhe seiner Kunst gekommen, dann wieder ermattet. Marées geht nach einer scharfen Umbiegung geradeaus; nachdem er einmal die Richtung seines Weges erkannt hat, läßt er alle Seitenpfade unbeachtet, arbeitet nur an der Erreichung *eines* hohen Ziels. Die Auffindung dieses Weges geschieht in einer schweren Krisis; die Werke vor und nach ihr unterscheiden sich so scharf, mit wenigen Ausnahmen, daß man zunächst kaum an denselben Maler denken würde.

In seiner früheren Zeit war Marées, Schüler des Berliners Steffeck, ein hochbegabter Maler „realistischer" Art; das BILDNIS HEGERS, von 1860, ist gut und sachlich gemalt, lebendig im Ausdruck. Die RASTENDEN KÜRASSIERE (Abbildung 44), etwa ein Jahr später, im Gegenstand noch ein Beispiel der soldatischen Genrestücke, die Marées von seiner Lehrzeit her zu geben pflegte, im Malwerk bereits weiter entwickelt: gewählte Farben in feiner Zusammen-

43

Böcklin



stimmung, und der Vortrag nicht mehr dienend einfach, sondern von selbständigem Reiz, von merkwürdiger Körnigkeit; der Betrachter des Bildes soll sich nicht nur an Fleiß und Richtigkeit freuen, wie bei jenen Malern der Sachlichkeit, sondern er soll das Malwerk genießen, die Freiheit darin und die leise erregende Lebendigkeit.

Von 1863 stammt der Kopf des Oberleutnants BAUER, der Rest eines Bildnisses in ganzer Gestalt, das Marées rasch heruntermalte, als er in Schleißheim, der großen Bildersammlung bei München, zu tun hatte. Die Malerei zeigt sich darin wieder um eine beträchtliche Stufe freier, der Vortrag ist sehr weich und breit, die Farbe hält sich nicht mehr an das Einzelne der Natur, sondern dichtet den Gesamteindruck frisch und sogar launig um.

Etwa um diese Zeit, im Herbst 1863, schuf Marées sein erstes Meisterwerk, heute in der Münchener Staatsgalerie, Bekenntnis zu neuem Ziel, Absage an das Bisherige, in allem, vom Gegenstand bis zur Pinselführung: Diana mit ihren Nymphen im Walde, eine wundervolle Vision von glühender Farbe und dämmerndem Licht; und aus dem sachlich gewandten Vortrag ist ein weich schimmernder, kostbarer Farbkörper geworden. Eindrücke alter Kunst waren hier wirksam, etwa so wie Erlebnisse des Tages im Traum Schwung und Glanz bekommen.

In dieser bezaubernden Belebung alter Kostbarkeit zeigt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit den zarten Schöpfungen des jungen Böcklin. Dieser war um zehn Jahre älter als Marées; seine erste römische Zeit, die fünf Jahre in München und Weimar waren schon vorüber, die Pinakothek hatte von ihm den „Pan im Schilf" gekauft, und damals begann er, von seinem zweiten römischen Aufenthalt aus, jene farbig blühenden Malereien der sechziger Jahre an Schack zu senden.

Schack war nun auch auf Marées aufmerksam geworden und ermöglichte 1864 dem Achtundzwanzigjährigen eine Reise nach Italien, wo er für ihn gegen eine Jahresrente nach Belieben malen oder kopieren sollte.

Die letzten Münchener Gemälde des Marées erweisen eine Art von Wahlverwandtschaft zur italienischen Kunst. Einzelne Galeriebilder hatten die Umstellung seiner Erfindung und Anschauung gefördert, jetzt aber trat ihm die

geschlossene Formwelt eines ganzen Landes entgegen, einheitlich strömend und höchste Meisterwerke als Vollendung solcher Einheit tragend. Die Sonne des Südens strahlte so stark, daß nun, was im Norden zu blühen begonnen hatte, zunächst zu einer Art Notreife kam: die ersten Gemälde, die Marées in Italien schuf, nachdem ihm unter dem überwältigenden Eindruck geraume Zeit überhaupt nichts gedeihen wollte, sind trockene und kümmerliche Früchte ohne Saft und Fülle. Schack war recht unzufrieden, und da Marées auch zum Kopieren wenig Neigung hatte, so hörte schließlich für ihn, wie für Feuerbach, die Unterstützung durch Schack auf. Aber dafür bot sich ihm dann ein anderer Halt, für seine Kunst förderlicher, weil auf hingebendem Verstehen seines Wesens beruhend: Konrad Fiedler, ein wohlhabender Kunstfreund und tiefgründiger Kunstdenker, wurde sein verständnisvoller Bewunderer, sein taktvoll helfender Freund. Marées brauchte sich nun nicht mehr um den Erwerb zu sorgen, nicht um die Anerkennung in der öffentlichen Kunstwelt; er konnte geruhig und im stillen ausreifen lassen, was in seiner Vorstellung zur Form werden wollte.

1869 nahm ihn Fiedler mit auf eine Reise nach Frankreich und Spanien. In den Museen dort wirkten die Meisterwerke edelster Malkunst auf seine Anschauung ein. Danach entstand unser Bild: PHILIPPUS UND DER KÄMMERER (Abbildung 45); der Apostel bekehrt den Mohren auf der Fahrt im Wagen. Zwei farbig verschiedene Gestalten in bunter Gewandung, noch stärker der Gegensatz in den beiden Pferden; dazu reiche Landschaft. Die darstellende Erzählung ist dem Maler ersichtlich nicht das Wichtige, es fehlt nicht an Unklarheiten und auch nicht an Verzeichnungen — daß er sie hätte vermeiden können, wissen wir aus seinen früheren Bildern; das Wesentliche ist vielmehr das Malwerk: der Schüler Steffecks ist ein Jünger des Veronese und Delacroix geworden, aus der beengten Welt des Biedermeier glauben wir herauszutreten in die freie Luft hoher europäischer Malkunst; dies Bild ist nicht für den Bürger gedacht, sondern für den Kenner und Feinschmecker. Erlesene Farben, die uns an jene großen Meister erinnern, und ein ganz breiter flüssiger Strich; die Farben leben in feinsten Gegensätzen und weichen Übergängen, der Vortrag zeigt überall die freie Beherrschung der Mittel, die Lebendigkeit des Schaffens.

45

Marées

Wenn wir an die Salonbilder jener Zeit denken, an ihre spitzige Härte oder kühle Glätte, dann werden wir die leicht spielende Freiheit solchen Malwerks um so höher bewerten und etwas von dem selbstherrlichen Gefühl des Künstlers nachempfinden.

Der siebziger Krieg rief ihn nach Deutschland; 1873 ging er wieder nach dem Süden, Fiedler ermöglichte ihm die Ausführung eines bedeutenden Auftrages, der ihm zum ersten Male Gelegenheit bot, sein Kunstwollen frei und groß zu betätigen: die Ausmalung eines Saales der Zoologischen Station in Neapel. An den umfangreichen Flächen wirkte sich sein Wille zur rhythmischen Belebung der Wand in Massen und Farben wundervoll aus – wir können nur bedauern, daß dieser Auftrag der einzige blieb. Vor einigen Jahren war die Erwerbung der Fresken für die Nationalgalerie geplant, die Kaufsumme durch Freunde der Galerie bereitgestellt, die erforderliche Zustimmung des Kaisers erteilt. Leider ist jedoch der Plan gescheitert, der nach der Casa Bartholdy das Meisterwerk deutscher Wandmalerei einer späteren und höheren Stufe unserer Sammlung eingefügt hätte. Sie enthält nur Hinweise auf diese Neapeler Wandbilder: Studien, die er frühmorgens vor Beginn der eigentlichen Arbeit rasch heruntermalte, um sich die Hand frei zu machen. In ihnen ist natürlich der große Rhythmus der Fresken nicht zu sehen, oder wenigstens nur Teile davon, so bei den RUDERERN (Abbildung 46) der Takt der Bewegung, nicht aber die Ordnung des ganzen Bildes, von dem dies nur ein kleiner Ausschnitt ist. Geben die Studien keine Anschauung von der groß gedachten Anlage der Wandgemälde, so sind sie doch von eigenem Wert als Beispiele seines Könnens. In den Staffeleibildern seiner letzten Jahre stoßen sich viele Betrachter an der seltsamen Form und Oberfläche, meinen wohl, daß Marées nicht habe zeichnen und malen können. Vor den Neapeler Studien mögen sie sich überzeugen, das Marées sehr wohl imstande war, die Erscheinung „richtig" zu sehen und wiederzugeben. Vor allem aber sind diese Skizzen Beispiele freier Malkunst, wie sie damals kein deutscher Künstler handhaben konnte. Man betrachte die Köpfe der Ruderer, das Wasser, den Himmel: in allem kürzester Formausdruck, sicherer Bau der Farbflecken, durchsichtige Klarheit der Farbschicht, leuchtende Kraft. Oder die Malerei in der KINDERGRUPPE (Abbildung 47): Umsetzung der Form

in große Pinselzüge, senkrechte und wagrechte, wärmere und kältere Abstufungen des Hauttones. Und aus diesem meisterlichen Spiel schaut dann ein großes Kinderauge hervor, Ausdruck der Menschenseele die schon da ist, die sich nicht mehr ändern wird, vor deren Denken aber das Leben noch als großes Rätsel liegt – und wir empfinden, zwischen all den Wirkungen der Form, der Farbe, daß Marées nicht nur ein Meister des Pinsels, sondern auch ein tief verstehender Mensch war, wie alle großen Künstler.

Nach der raschen freudigen Ausführung des Neapeler Auftrags und nach kurzem Aufenthalt in Florenz und Deutschland lebte Marées bis zu seinem frühen Ende in Rom, und hier wandte er sich nun wieder zur Arbeit an Tafelbildern, bei denen er in Erfindung und Durchgestaltung ausschließlich seinem künstlerischen Trieb folgte. Wenn wir in der Kunstübung des neunzehnten Jahrhunderts das Schaffen aus innerem Zwang als das Wesentliche bewerten und herausheben, so sehen wir es in den späten Werken dieses Meisters in vollkommener Reinheit, es fehlt jede auch nur leise Beziehung zu den Ansprüchen der Allgemeinheit.

Die äußere Möglichkeit zu solchem ganz freien Schaffen gab ihm wiederum Fiedler: er setzte ihm eine Rente aus, ohne Gegenleistungen zu verlangen; Marées verschloß sich in seiner Werkstatt und arbeitete einzig nach seinen Gedanken. Es ist in der Geschichte der deutschen Malerei das erste große Beispiel für die grundsätzliche und vollständige Abwendung der Kunst vom Publikum, l'art pour l'art; Feuerbach und Böcklin mußten, bei aller Entferntheit von dem herrschenden Kunstgeschmack, doch daran denken, ihre Werke an irgend jemanden zu verkaufen. Wenn dies für Feuerbach schon fast unmöglich war – was Marées in seinen letzten Jahren gemalt hat, würde in der damaligen Öffentlichkeit volles Entsetzen oder Lachen erregt haben.

In diesen späten Gemälden ist die Bild-Erfindung allein von dem Willen zur gesetzmäßigen Form beherrscht, während durch Feuerbachs Seele beim Schaffen auch manch anderes Geläute klang; und noch weiter hin strecken sich die Wurzeln der Böcklinschen Erfindung. Erzählender Inhalt, der bei Feuerbach zwar in der Form gelöst, aber doch ein Teil des Gesamtwertes ist, fehlt in den reifen Werken des Marées ganz, gibt nur noch den Namen her.

Auch geht seine Bildvorstellung nicht, wie bei Böcklin, von Eindrücken der Wirklichkeit, besonders der Landschaft, aus, die dann in freier Umsetzung zur Bildform geordnet werden. Seine Absicht ist vielmehr lediglich die Erfassung und Darstellung des anschaulich Gesetzmäßigen, in der Bildordnung und darin wieder namentlich in Gestalt und Bewegung des menschlichen Körpers; dieser Wille zur rhythmischen Form ist der ursprüngliche und einzige Ansatz der Erfindung, der Träger der Durcharbeitung. Daher ist Beginn und Verlauf des Schaffens weniger an Inhalt und Naturvorbild gebunden; oder, richtiger: weil Marées beim Erfinden und Ausgestalten allein die rhythmische Form im Auge hat, deshalb denkt er nicht an deutbar fesselnden Gehalt, und auch nicht an genaue Wiedergabe einer beobachteten oder im Sinne der Wirklichkeit vorgestellten Erscheinung einmaliger Art.

Besondes lebendig offenbart sich der Sinn seines Schaffens in den zahlreichen Zeichnungen, von denen man in unserer Sammlung einige findet. Man sieht da, worauf es dem Künstler ankommt, wie sich die Bildform allmählich herausklärt, namentlich wenn man Blätter ähnlichen Gegenstandes vergleicht, von denen das eine aus dem anderen hervorgegangen ist: die Richtung des Weges wird dann sehr deutlich.

Gegenüber dem reichen und lebendigen Eindruck der Zeichnungen wirken die Gemälde vom Ende der siebziger Jahre zunächst wie Abstauungen aus diesem unaufhörlich strömenden Erfindungsfluß. So in unserer Sammlung die DREI LEBENSALTER und die JÜNGLINGE IM ORANGENHAIN, nackte Gestalten in Landschaft, ohne Handlung: Anwendung der Bildgesetze, deren Erfühlung und Ausgestaltung nun der Daseinsinhalt des Künstlers war. Aber man empfindet mehr Regel wie freie Schöpferkraft, der Rhythmus erscheint als Gerüst, nicht von Leben erfüllt. Es fehlt der Reiz augenblicklicher Eingebung, der uns in den Zeichnungen die Gegenwärtigkeit seines Geistes erleben läßt; dazu ist die Formgebung nachlässig, die Farbe unerfreulich und der Vortrag weder von dem sachlichen Fleiß seiner Jugendwerke noch von der spielenden Freiheit des Philippus. Wie sehr ihm diese auch damals zu Gebote stand, zeigt uns ein kleines Gelegenheitswerk, der HEILIGE GEORG, die Züge des Künstlers tragend – Anspielung auf eine kleine Störung seiner Freundschaft mit Fiedler. Das Bildchen entstand 1880, mitten in der durch

Jahre sich hinziehenden, oft unterbrochenen Arbeit an den Jünglingen im Orangenhain; entgegen dem unerfreulichen Farbkörper dort sehen wir hier das lockere, durchsichtige, geistvolle Malwerk wie bei dem Philippus.

Aber wir dürfen jene weniger lebendigen Gemälde als Vorfrüchte und Nebenfrüchte seiner Hauptwerke betrachten, für die er nun, seit etwa 1879, eine neue Form fand, das Triptychon.

Bei den Neapeler Fresken hatte Marées aus der Teilung der Wände wesentliche Wirkungen für den großen Rhythmus des Ganzen entwickelt. Für die Tafelbilder, an denen er dann in der Abgeschlossenheit seiner römischen Werkstatt arbeitet, schafft er sich eine ähnliche äußere Gliederung, indem er dreiteilige Gemälde anlegt, in loser Anlehnung an die Triptychen der alten Altarmaler: das Gesetz des Rhythmus findet in solcher Dreiteilung besonders reiche Entfaltung.

Diese großen Werke entstanden in zwei Schichten, die erste um 1879 bis 81, die zweite um 1884 bis zu seinem Tode 1887. Es ist sehr bezeichnend für Marées, daß die Triptychen der zweiten Schicht im Gegenstand, in den Grundzügen des Aufbaus Wiederholungen der ersten sind; was wir bei den vielen Zeichnungen im kleinen finden, geschah hier im großen: die Durcharbeitung der Form war das Wesentliche.

Die Nationalgalerie bewahrt von den Dreiblättern der ersten Schicht eines vollständig, das Parisurteil, nur fehlen die Putten die zum Schmuck des Untersatzes bestimmt waren; von den beiden anderen, Hesperiden und heilige Reiter, je einen Flügel, die allein erhaltenen Reste: zwei Jünglinge und Georg zu Pferde. Ferner noch aus der zweiten Fassung des Paris-Urteils das Mittelstück, die drei Göttinnen; die beiden Flügel dazu sind ebenfalls zerstört.

Drei Triptychen der späteren Schicht – die Werbung sowie die zweite Fassung der Hesperiden und der heiligen Reiter, sind vollständig erhalten; sie wurden nach dem Tode des Künstlers von Fiedler übernommen und dem Bayerischen Staat geschenkt; man stellte sie aber nicht in München aus, wie es eigentlich gedacht war, sondern in dem alten Schloß zu Schleißheim, wohin nun die Wissenden, Künstler und Kunstfreunde, von München aus wallfahrteten. Neuerdings wurde Marées dann auch für breitere Kreise ein

47

Marées

Marées

Name, und schließlich kam jene Sammlung aus Schleißheim nach München; heute bilden dort diese drei späten Triptychen den Mittelpunkt der Neuen Staatsgalerie

Der Hauptbestand der Berliner Marées-Sammlung, die Neapeler Skizzen und die vorhin genannten Teile der Dreiblätter erster und zweiter Schicht, waren früher im Besitz des Bildhauers Hildebrand, der von Jugend auf mit Marées nahe befreundet war; er hat sie der Nationalgalerie geschenkt, aber lange Jahre hindurch mußten sie auf die kaiserliche Anerkennung warten, erst 1913 gelang es, sie auszustellen

Wir sehen also in der Nationalgalerie fast vollständig nur ein Triptychon, das URTEIL DES PARIS (Abbildung 48), aber es ist das Meisterwerk von allen: der Rhythmus ist hier edler, die Farbe glühender und die Malerei freier als in den anderen. Wir stehen vor dem Höhepunkt im Schaffen des Meisters, einem Höhepunkt in der deutschen Malkunst des neunzehnten Jahrhunderts.

Links bringt Hermes dem Hirten Paris den goldenen Eris-Apfel, den Anlaß des Geschehens; in der Mitte die drei nackten Göttinnen, deren Schönster Paris den Apfel geben soll; rechts der Raub der Helena, als Erfüllung des Versprechens der Aphrodite, die sich dadurch den Preisrichter gewonnen hatte. Ein Inhalt scheint also doch dargestellt zu sein, und damit ein Zusammenhang durch die drei Teile hin; aber die Verteilung entspricht nicht der Bedeutung, und die Anordnung ist keineswegs so, daß wir ein Geschehen richtig zu sehen glauben könnten; die Göttinnen stehen nicht vor Paris, sondern vor uns: weil sie dadurch in der Bildform stärker wirken. Es kommt eben dem Maler nicht darauf an, einen Vorgang zu schildern, sondern ein erhabenes Kunstgebilde zu schaffen, die Sage ist lediglich Vorwand; die Wirkungen des Gemäldes haben mit dem Gegenstand durchaus nichts zu tun.

Und wie zum Inhalt, so ist auch zur Natur die Beziehung eingeschränkt: es wird nur aufgenommen was für die Bildform brauchbar ist. Eine schmale Raumschicht, gleichlaufend mit der Bildebene; die Gestalten, nackt, hell, groß im Rahmen, sind eigentlich der lebendig gewordene Bildraum; dahinter

schließt dunkles Baumwerk dicht ab. Nur auf dem Helena-Flügel sieht man auch kleinere Figuren und Meer.

Innerhalb der schmalen Raumschicht zeigen sich die Gestalten in klaren Ansichten: genau von vorn, genau von der Seite; auch die einzelnen Glieder – Köpfe, Arme, Beine – erscheinen in einfacher Beziehung zur Bildfläche. Ebenso sind die Bewegungen schlicht und klar: man sieht, sozusagen, wie sich die Skelett-Teile in den Gelenken gegeneinander verschieben.

Aus der Weite des Raumes ist also nur eine schmale Schicht genommen, aus der Unendlichkeit der Bewegungen und Verkürzungen nur gleichsam die Hauptwörter der Bewegung, und so wenig wie möglich Verkürzung, da die Formen, soweit es irgend geht, gleichlaufend mit der Bildebene eingestellt sind.

All dies – die Schmalheit des Raumes, die Einfachheit im Spiel der Gelenke, die Vermeidung von Verkürzungen – dient der Bildklarheit.

Durch die klare Bild-Erscheinung nun läuft der Rhythmus, als der eigentliche Herzschlag des Werkes. Die großen nackten Gestalten, hell vor dunklem Grund, sind der wichtigste Träger dieses Rhythmus. Die Verteilung der hellen Flächen innerhalb des Rahmens, ihre Auflockerung durch Bewegung der Arme und Beine, die Beziehung von Form zu Form – Entfernung, Nähe, Überschneidung; dann die Ordnung der Achsen, in Rumpf, Gliedmaßen, Kopf, ihr mannigfaches Spiel gegeneinander, innerhalb eines Körpers, und vom einen zum andern: das ist, in Begriffen zusammengefaßt, was man im Einzelnen sehen soll, und von dem wunderbar fein gefügten Einzelnen aufsteigend bis zu den großen Zügen, im Zusammenhang des ganzen Dreiblattes; wie etwa im linken Seitenbild die mannigfach gewinkelten Formen des Paris und Hermes in der Fläche sich breiten, wie ihre Achsen sich vielfältig begegnen, sich kreuzen oder gleichlaufend sich verstärken, und wie sie zugleich Teile eines reich bewegten Bogens sind, der von der Ecke unten links ansteigt, bis zu dem ruhigen Pfeiler der Mittelgestalt; wie dann auf dem rechten Flügelbild dieser Schwung wieder in anders gestalteter Gliederung sich senkt, durch die schwebenden Putten hin, von der schrägen Achse des Ruderers aufgefangen.

Hinter den Gestalten Bäume; auch bei ihnen eine außerordentliche Einschränkung des Naturgegebenen, und eine Abklärung. Was gibt es sonst

auf Landschaften, schon bei den alten Italienern, zu sehen, was für tausendfache Naturgebilde, wie unendliche Möglichkeiten der Einzelordnung. Marées jedoch malt Bäume schlechthin, ohne eigentliche Artbezeichnung, Stamm und Krone klar geschieden, und sie stehen und wachsen alle – wie die Figuren – gleichlaufend mit der Bildfläche, ebenfalls ohne Verkürzungen. Ihre Bedeutung im Gesamteindruck ist, daß sie den Bildraum abschließen, den dunklen Grund zu den hellen Körpern bilden, und daß sie zu der Melodie ihrer Bewegtheit eine leise Begleitung geben, als geschlossene Flächen und senkrechte Striche, worin denn der Rhythmus schärfer, aber auch dünner klingt. So die dichte Reihe der Stämme neben der feierlich ruhigen Mittelgestalt, das Auflockern des Laubwerks nach außen auf dem linken Seitenbild.

Wie das plastische Gefüge zugunsten der Klarheit und des Rhythmus darauf verzichtet, die Unendlichkeit des Naturgegebenen zu spiegeln, so dient auch die Farbe der Bildform; die Erscheinung der Wirklichkeit gibt gleichsam nur Anregungen zu der frei entwickelten Musik des Ganzen. Die Grundspannung ist der Gegensatz zwischen den warmen und kühlen Tönen der nackten Körper vor dem Blaugrün der Bäume, gesteigert durch den Rhythmus von Hell und Dunkel. Diese Spannung ist eine künstlerische Annahme; gerade damals lehrte die Freilichtmalerei, Akt und Landschaft ganz anders zusammenzusehen. Annahme ist auch die Farbe im Einzelnen; die Töne etwa in den nackten Körpern sollen nicht mit der Tatsächlichkeit übereinstimmen, sondern sie sind Teile der Bildvorstellung. Diese Anschauung will auch in der Farbe – wie in der plastischen Form – Einfachheit, Klarheit, Rhythmus. Hell und Dunkel, Warm und Kalt bilden ein dichtes Gefüge der Gegensätze, Steigerungen, Lebendigkeiten. Der kühle Ton etwa, in der Mittelgestalt herrschend, wird außen im linken Flügel milder aufgenommen von dem sitzenden Paris; man sehe nun, wie die beiden Figuren dazwischen als Gegensatz stehen und doch auch als Vermittlung, wie der Körper des Hermes vom warmen zum kühlen Ton allmählich überleitet.

Statt der unzähligen Färbchen, an die man sonst gewöhnt war, jener durchgehende Zweiklang der Gestalten, getragen von dem Orgelpunkt des tieffarbigen Grundes. Die Farbe kann so zu voller klarer Kraft kommen. Erinnern wir uns etwa des Himmels in Feuerbachs Bildern: graues

Gewölk bei der Medea, Gelb und Blau kämpfend auf der Tridentiner Landschaft. Hier aber: Blau in großer Fläche, als farbige Einheit, und zu tiefster Sättigung sich sammelnd; es kommt nicht darauf an, ob der Himmel irgendwo so aussieht, in solchem Zusammenhang so aussehen kann, sondern es ist Farbe von eigenem Wert: die Ruhe, die Würde, die Feierlichkeit des Blau in klarster Fülle. Oder, der Höhepunkt der warmen braungelben Töne: der Eris-Apfel – leuchtendes Gold von seltsamer Pracht. Wiederum geben Inhalt und Natur lediglich den Vorwand zu dem Musizieren in Farben.

Also, entsprechend der plastischen Form, wenige Farben, in zahlreichen großen und kleinen Kontrasten gegen einander gestellt oder in Übergängen sich nähernd, klare und starke Farben, frei von genauer Naturwiedergabe aus eigener Kraft die Bildwirkung mittragend.

Die Malweise dient dieser farbigen Glut. Marées verwendete eine Tempera-Art anstatt der Ölfarben. In der Ölmalerei brachte man damals meist nur einen etwas stumpfen leblosen Vortrag zustande; die leichte Frische der Impressionisten kannte Marées noch kaum. Mit der durchsichtigen Tempera geht er nun leicht spielend über die Fläche hin – man betrachte etwa den Himmel in dem Helena-Flügel, die Gewandflächen – und so hat der Malkörper selbst etwas Lebendiges, man empfindet den Geist des schaffenden Künstlers, wie in Bildern Cézannes; Feuerbachs Farbflächen sind als solche ausdruckslos dagegen.

Nun kommt noch ein weiteres hinzu, das diesen Werken eine merkwürdige Lebendigkeit gibt, unser Auge in ganz ungewöhnlicher Weise beschäftigt, anregt: die Bilder aus den letzten Jahren des Malers sind unfertig, aber in einem besonderen Sinne; nicht unfertig wie eine irgendwo abgebrochene planmäßige Arbeit, sondern das Ziel selbst steht nur erst im Grundsätzlichen fest; wie es erreicht werden kann, danach sucht der Künstler noch; fast möchte man sagen, das Werk wolle sich selbst vollenden; Vollendung heißt in diesem Fall: weitere Abklärung, Steigerung. Marées arbeitete nicht für einen Auftraggeber, nicht für die Besucher-Masse der Ausstellungen, sondern nur aus eigenem Schaffenstrieb, zur Erfüllung eigener Vorstellung; und diese Vorstellung klärte sich während des Schaffens. Er hatte eine ganze Anzahl von Gemälden in der Werkstatt, an denen er immer wieder änderte. Die Akte auf

unserem Triptychon sind zum Teil so oft übermalt, daß der Farbkörper ganz uneben ist, einzigartig in der gesamten Malerei. Helena ist stehend dargestellt, ursprünglich erschien sie offenbar von Paris getragen, so bekam diese schönste der Frauen Beine von unmöglicher Länge. Marées dachte ohnehin schon nicht an Natur-Richtigkeit, sondern nur an die Eigenform des Bildes; noch weniger aber dachte er an Beschauer, die alles Gemalte mit ihrer Natur-Erinnerung vergleichen und danach die Leistung beurteilen; nicht einmal seine Freunde durften die Werkstatt betreten. Diese Freiheit gegenüber der Wirklichkeit und gegenüber dem Vergleichen-Wollen der Betrachtermenge, damals ganz ungewöhnlich, ist den jüngeren Richtungen der Gegenwart geläufig; Marées ist in dieser Beziehung ihr Vorgänger, bei aller sonstigen Verschiedenheit im Einzelnen der künstlerischen Ziele.

Solche Freiheit verbindet sich mit dem unfertigen Zustande, in jenem besonderen Sinne: daß die Form noch im Werden erscheint, die Melodie schwebt gleichsam in der Septime. Während sonst die Lebendigkeit eines Kunstwerkes in der Form eingeschlossen ist, lebt hier die Form selbst. Es besteht darin der schärfste Gegensatz zu Böcklin, da ist alles in genauester Vollendung gefestigt, der Betrachter wird gezwungen, so zu sehen wie der Maler will, und daher mag ihn schon dessen leiseste Abweichung von der eigenen Seh-Gewohnheit beunruhigen. Das Werk des Marées läßt den Beschauer frei, durch die so verschiedenen Stufen der Ausführung gibt es seiner Vorstellung unerschöpfliche Anregungen; es zwingt ihn nicht zur Unterwerfung, sondern ladet ihn zum Mitformen, zum Mitträumen ein. Wer das Ganze oder Einzelne mit der Wirklichkeit vergleicht, der mag Willkür oder Fehlerhaftigkeit finden; anders wer in der Anschauung der jüngeren Kunst unserer Zeit steht, als Schaffender oder Empfangender, einer Kunst, die nicht nach äußerer Richtigkeit strebt, sondern inneres Leben in der Form geben will. Linie und Farbe lebt bei Marées, lebt in der Reinheit des Bildrhythmus, jenseits der Natur-Abbildung; in der klaren und schweren Melodie der Linien, in der seltsamen Harmonie der Farben eine wunderbar klingende Schönheit, die durchaus Kunstschönheit ist, nicht Hinweis auf Reize der Wirklichkeit. Und die Form ist nicht fest abgeschlossen, jedem neuen Blick scheint sie sich anders darzustellen, es bilden sich immer wechselnde Beziehungen zwischen

Flächen und Farben, so ergibt sich eine unvergleichliche Lebendigkeit; die Anregung der eigenen Formvorstellung wird dem mitschaffenden Betrachter zum Zauber. Wo uns menschlicher Ausdruck entgegenschaut, etwa in den großen Augen der mittleren Göttin, da ist er nicht einfach deutbar, wie bei Böcklin, sondern rätselhaft, als käme er aus der unergründlichen Tiefe des Lebens. Weitester Abstand von der Plattheit der Geschichtsbilder und Genrestücke, die damals in Deutschland gefeiert und beliebt waren, auch von der Sachlichkeit Menzels: Geheimnis in Form und Ausdruck. Die junge Kunst unserer Zeit, die sonst die innere Lebendigkeit der Gotik liebt, steht in Verehrung vor diesem Meister, dessen Form der „kühlen" Renaissance verwandt ist: weil atmendes Leben in ihr ist und Geheimnis. –

Von der zweiten Fassung des Paris-Urteils ist nur das Mittelstück erhalten, das ebenfalls in unserer Sammlung hängt: die DREI GÖTTINNEN (Abbildung 49). Der Besucher der National-Galerie ist also in der Lage, die Durcharbeitung des gleichen Bildgedankens an einem hervorragenden Beispiel zu sehen. Bei drei Studienblättern anderen Gegenstandes, die in unserer Zeichnungen-Abteilung ausgestellt sind, kann man den Verlauf solcher Umwandlung Schritt für Schritt verfolgen und sich in ihren Sinn hinein leben; zwischen den beiden Gemälden ist der Abstand weit, es besteht nur die Gemeinsamkeit des Vorwurfs, nicht mehr ein Zusammenhang der Form. Der architektonisch feste Bau der früheren Fassung ist aufgegeben, die Gestalten bewegen sich freier. Aber wir finden wieder die genaue Einstellung in die Bildfläche, die klare Bewegtheit, die Gegensätze und Entsprechungen in den Achsen, die rhythmisch unterschiedene Farbigkeit, die lebendige Malerei, die geheimnisvoll fesselnde Stimmung.

Endlich eine Pastellstudie zum Mittelstück der WERBUNG, einem der vier späten Triptychen, 1885: die farbig gewandeten Gestalten in reicher Gegensätzlichkeit zu den Senkrechten und Wagrechten der Säulen und Treppenstufen. Das Bildgesetz wirkt hier starr, Formen und Farben sind nicht gelöst, und das Ganze klingt nicht – wie ein Stück Grammatik.

Wir haben gesehen, daß in der deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts vielfach die alte Kunst als Vorbild wirkte; bei Böcklin war die

Liebe zu ihr umfassender und inniger als bei allen anderen. Marées ist darin einseitiger als Böcklin, und in dieser Einseitigkeit beharrlicher. Wie ihm der ganze Reichtum der Natur-Erscheinung mehr und mehr gleichgültig wurde, so auch der Reichtum der alten Kunst in all ihren Ausprägungen von Bau, Farbe und Oberfläche. Ihm ging es nur um Eines, um das große Gesetz, das in der klassischen Kunst Italiens über alle unmittelbare Natur-Nachbildung hinaus das Kunstwerk formt, soweit möglich in Zusammenstellungen bewegter nackter Menschenkörper.

Dies Gesetz ist nicht von außen bestimmt, sondern von innen: durch die Grundlagen unseres Sehens, durch die Grundempfindungen unserer Körperlichkeit. Das Auge sieht Form, Farbe und Licht; Entsprechungen und Gegensätze klären und steigern das Sehbild, das sich durch die Einstellung in die Bildfläche vervielfältigt und verfeinert. Und in unserer Wahrnehmung betonen sich die körperlichen Grundgefühle: als symmetrisch gebaute Wirbeltiere, aufrecht auf der Erde wandelnd, gelenkig, empfinden wir besonders stark rechts und links, die Senkrechte und die Wagrechte, Vorderansicht und Seitenansicht, die Stellung der Hauptachse und die Bewegung der Nebenachsen zu ihr. Als Herdentiere sind wir von der Wahrnehmung dieser Grundtatsachen besonders gefesselt, wenn sie Beziehungen vom Mensch zum Menschen ausdrücken. Jene für das Auge anregenden Gegensätze und Entsprechungen und die unterschiedlichen Beziehungen zur Bildebene verleihen der Wiedergabe dieser Grunderscheinungen Schärfe, Reichtum und Wohllaut.

Es gibt ganz andere Möglichkeiten, die Kunst kann vom Seelischen ausgehen, Farbe und Licht als oberste Darstellungsmittel brauchen und den Menschen als einsames Wesen empfinden – all das sehen wir etwa bei Rembrandt. Aber jedenfalls ist die klassische Kunst Italiens nicht eine zufällig von irgend einer Zeitströmung hochgeschätzte Entwicklungsstufe, sondern eine Herausklärung von Urtatsachen menschlichen Schauens und menschlichen Körpergefühls; sie wird darum immer als vollendete Kunst gelten, wo diese Urtatsachen als Grundlagen unseres Lebensbewußtseins, unserer Beziehung zur Umwelt, und darum auch als Träger des Bildschaffens empfunden werden. Marées fühlte und erkannte das, deutlicher wohl noch als Böcklin und Feuerbach; jedenfalls aber stellte er seine Kunst rücksichtsloser in den Dienst

dieses Empfindens und Wissens. Wenn bei Jenen das rhythmische Gesetz Bildvisionen klärte, die sie vor der Natur oder in der Einbildungskraft empfangen hatten, so wird bei Marées das rhythmische Gefühl zur zeugenden Kraft.

Es entsteht so eine Kunst von schärfstem Gegensatz zu allem, was damals sonst geschaffen wurde, auch zu den eigenen früheren Werken des Meisters.

Wir sahen die Gesinnung der Sachlichkeit in Menzel zu höchster Höhe sich erheben; die römischen Werke des Marées sind der äußerste Pol eines Formwillens, der rein aus innerer Vorstellung schafft, nach den Gesetzen rhythmischen Aufbaus, in Raum und Bewegung, Gliederung und Farbe. Erzählender Inhalt und Naturwiedergabe treten weiter zurück als je vorher bei einem Maler, um so fester ordnet sich alles nach dem Gesetz der Bildform; und doch scheint von der Natur, vom menschlichen Körper, mehr ausgesagt zu sein, als in anderen Gemälden: das Wesentliche des Gebildes, der Ausdruck seiner Bewegtheit; nicht Zufälligkeiten der Erscheinung auf die Leinwand übertragen, sondern die Grundzüge erfaßt und zugleich für unser Auge geadelt, indem sie unlösliche Teile eines edlen Rhythmus der Bildfläche werden. Und nicht eine einmalige geschichtliche Verknüpfung bestimmter Landschaften oder Menschenschicksale ist der Inhalt, nur das Allgemeine des Daseins, in dem wir stehen, erscheint vor uns, als anschauliche Form, bildhaft geklärt, eine Melodie ohne Text, aber tief und wundersam zu uns sprechend.

Feuerbach, Böcklin und Marées, als Menschen und Künstler verschieden ausgeprägte Persönlichkeiten, stimmen darin überein, daß sie aus innerer Vorstellung schaffen, daß der oberste Grundsatz ihres Formwillens, wenn auch in abgestufter Kraft, der Rhythmus ist, in dem alle Bildwerte sich einen, frei von den Zufälligkeiten des tatsächlich und einmalig Gegebenen; das Gefühl für die Gesetzmäßigkeit im Sehen lenkt das Gestalten; die Bildform besteht aus eigenem Recht.

Im damaligen Deutschland fühlten diese Maler sich nicht wohl, die Kunstanschauungen waren da entgegengesetzt, das Land bot ihnen nicht die Linie die sie suchten, die Menschen nicht die freiere Bewegtheit des Südens.

Böcklin, zuerst in Rom schaffend, hatte nach langen furchtbaren Entbehrungen endlich eine Anstellung an der Weimarer Akademie, aber nach kurzer Zeit, wie wir bereits sagten, verließ er den sicheren Hafen, kehrte nach dem Süden zurück, nahm die neuen Sorgen in Kauf. „Italien", schreibt Feuerbach, „ist doch das einzige Land, wo es sich der Mühe verlohnt zu leben." Viele Deutsche sehen in der Liebe zu Italien eine Art Landesverrat. Indessen der geologische Bau, die klaren Formen der Bäume und die zarten Farben haben mit Politik nichts zu tun; die alten Italer kamen aus dem Norden, und die Langobarden ebenfalls; daß wir von Germanen oder anderen Völkerresten abstammen die schließlich in Mitteleuropa sitzen blieben — wohin sie auch erst durch Wanderung gekommen waren — das macht es noch nicht zum Verbrechen, wenn wir uns am südlichen Lande wenigstens als Gäste freuen wollen.

Große Kunst ist auf diesem Boden erblüht, in fernen Jahrhunderten; die heutigen Bewohner Italiens betrachten sie als ihr geistiges Eigentum — Kunst jedoch gehört dem, der sie versteht und liebt; jene deutschen Maler haben die große italienische Kunst geliebt, und die marmorkalte erwachte unter ihrer Inbrunst zu neuem, blühendem Leben. Sie haben die alten Meister nicht äußerlich nachgeahmt, immer ist ihre Form eigen und lebendig, sie strömt aus derselben Quelle, der rhythmischen Klarheit des Landes und all dessen was es trägt, Naturgebild und Menschenwerk. Die Seele dieser Maler ist nordisch geblieben, ernst und innerlich, aber die Kunstsprache, deren sie sich bediente, brauchte den Süden. Ihr Formwille ist ihnen nicht erst dort geworden, sondern war ihnen angeboren.

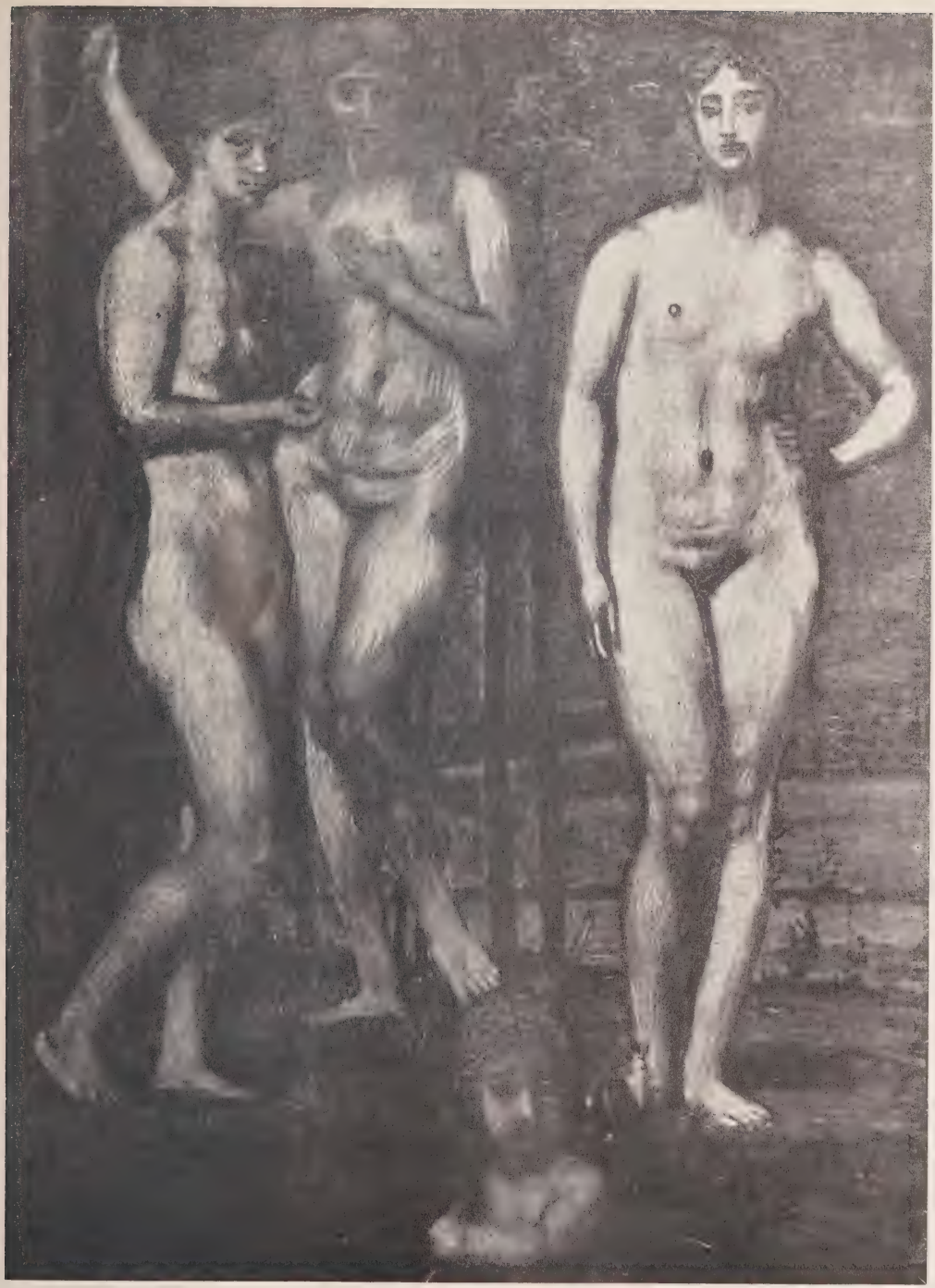
So offenbart Feuerbachs Geist schon in seinen frühen Briefen die ganz bestimmte Prägung; er sucht und sucht, und als er endlich nach Italien kommt, jubelt es in ihm auf, daß er nun den richtigen Boden gefunden hat, Land und Kunst, Wuchs und Bewegung der Menschen. In jenem frühen Gemälde Böcklins, 1847 gemalt, ehe er den Süden kannte, zeigt der Bau des Bildes, die Gliederung des Raumes schon dieselbe Gesetzmäßigkeit wie seine späteren Werke — die römische Landschaft bot dann seinem Auge in voller Klarheit, was es brauchte. Dies ist das Entscheidende: die Schaffenskraft des Künstlers blüht da auf, wo ihr die entsprechende Nahrung wird. Wir haben gesehen, wie

etwa Achenbach nur äußerliches Kleinwerk im Süden beobachtete, und die italienischen Maler jener Zeit haben zumeist nichts anderes gegeben. Auch war es nicht nötig und nicht fruchtbringend, daß alljährlich Tausende von Deutschen über die Alpen reisten. Wenn aber der Aufenthalt dort eine angeborene Begabung zu kostbaren Schöpfungen reift, so haben wir nicht zu bedauern, sondern zu danken. Andere deutsche Künstler neuerer Zeit haben in Holland oder an der Seine gefunden, was sie suchten, und manche Maler der Gegenwart fahren sogar nach Inseln des Stillen Ozeans, weil sich ihnen dort die klaren Flächen und glühenden Farben bieten, nach denen ihre Bildabsicht strebt. Es gilt hier nicht nach politischen oder volkswirtschaftlichen Maßstäben zu urteilen, sondern den Sinn geistigen Geschehens zu verstehen. Echte Kunst kommt aus innerem Zwang, und ihre Träger suchen sich den richtigen Nährboden. Andere, die für äußere Zwecke arbeiten, sitzen in den Städten, wo es Akademien gibt und Kunstvereine, Ausstellungen und Käufer. Der Formwille, den Feuerbach, Böcklin und Marées in sich trugen, erstarkte und erblühte im Süden; wo er sich ähnlich regt, wird er immer wieder dahin führen, wer aber auf andere künstlerische Ziele eingestellt ist, der wird mit Scheuklappen durch Italien ziehen. Hier gibt es nichts vorzuschreiben, das Gesetz der geistigen Lebensprägung entscheidet.

Man hat sich daran gewöhnt, jene drei Meister, Böcklin, Feuerbach, Marées, die „Deutschrömer" zu nennen. Das Wort hat etwas von einer Telegramm-Adresse, Zeugnis der eiligen Begriffsbildung unserer Zeit. Es mag gelten, wenn man darunter den Ausdruck nordischer Seele durch eine im Süden gedeihende Form versteht.

Die Gruppe der Deutschrömer fügt sich erst dem ordnenden Rückblick. Die drei Maler kannten sich wohl und achteten gegenseitig auf ihre Kunst, aber es war keineswegs ein durch heilige Freundschaft geeinter Bund wie bei den nazarenischen Klosterbrüdern. Man kann ihnen andere Künstler anreihen, die ihnen persönlich nahestanden oder aus eigener Anlage Ähnliches suchten.

In Freundschaft mit Marées verbunden war, wie schon erwähnt, der Bildhauer Hildebrand und der Kunstfreund Fiedler; aus ihrem Besitz



50 *Klinger*

stammen die Werke des Marées in unserer Sammlung, auch einige Bilder von Feuerbach und Böcklin. Beide haben die Kunstanschauung des Marées sich zu eigen gemacht und in Schriften dargelegt. Auch Wölfflins klare Erfassung hoher italienischer Kunst gehört in diese Reihe.

Um 1890 lebte ein aus Leipzig stammender Künstler in Rom, Max KLINGER. Er hatte vorher in Berlin Folgen von großen Radierungen geschaffen, reich an Inhalt und Formbildung, von meisterlicher Beherrschung des Handwerks. Man findet sie im Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Museen. In unserer Sammlung gibt eine Reihe von Zeichnungen zum Leben Jesu – ganz in der Art jener Radierungen behandelt – eine Vorstellung davon, wie Klinger auf der Kupferplatte arbeitet; reiche Anschauung und scharfe Durchführung; bewegliche Erfindung und dabei doch der Eindruck genauer Beobachtung.

Nach allerhand sozialen Predigten, im Sinne der Zeit, wurde sein eigentliches Stoffgebiet eine frei erfundene oder aus antikischen Vorstellungen entwickelte Welt von prächtiger Erscheinung, stolze Bäume, rauschendes Meer, und als Wichtigstes immer der menschliche Körper, meist nackt. Das Schaffen aus reicher innerer Vorstellung war ihm mit Böcklin und Feuerbach gemein. Auch ist manches Südliche in seine Erfindung eingeströmt. Als Maler strebte er nach lichter und prangender Farbe, wie sie ihm die sächsische Heimat nicht bot, und er schuf sehr umfangreiche Gemälde, den Christus im Olymp, das Urteil des Paris, auch riesige Wandbilder, in Leipzig und Chemnitz. Dabei war er nicht Maler im Sinne des inzwischen aufgeblühten Impressionismus, die Farben gehen bei ihm nicht in der Einheit des Lichtes auf, sondern bleiben an das Einzelne gebunden, seine großen Gemälde bestehen gleichsam aus einem Beieinander von Gestalten, die mehr mit dem Sinn des Bildhauers gesehen sind. So hat er denn auch vieles in Marmor geschaffen, ein Beispiel davon ist die Amphitrite unserer Sammlung. Diese Bewertung des Statuarischen rückt ihn, wie der Prunk der Einzelfarbe, von der impressionistischen Malerei ab, nähert ihn den Deutschrömern, ebenso wie der Drang zur Größe. Diese Größe liegt aber nicht so sehr in der inneren Anschauung, und es fehlt seinen gestaltenreichen Gemälden die vollendete

Einheit des Rhythmus, die bei Jenen das Wesentliche ist. Was in seinen Radierungen den Bedingungen dieser leicht spielenden Kunst entspricht, der Reichtum der Gedanken und die Fülle des Zierats, das geht bei den großen Gemälden nicht ganz in der Bildform auf.

Klinger war eine Persönlichkeit eigenen Wuchses, voll hoher Begabung, aber die Vielseitigkeit dieser Begabung paßte nicht in das klare Gesetz der verschiedenen Künste, in denen er sich erfindungsreich betätigte, schäumte gleichsam über. Man hat ihn wohl mit Richard Wagner verglichen, in dem dichterische, priesterliche, bühnenhafte und musikalische Anlage einzigartig gemischt war, und um dessen Kunst von verschiedenen Seiten her ebenso heftig gestritten wurde wie seiner Zeit um die Kunst Klingers. Aber Wagner hat schließlich eine Form gefunden, in der aller Reichtum seines Geistes sich rein gestaltete, beherrscht von der höchsten seiner Eigenschaften, dem musikalischen Genie.

Unsere Sammlung enthält eine Reihe kleiner Gemälde von Klinger, Teile aus dem WANDSCHMUCK EINER STEGLITZER VILLA; die andere Hälfte hängt in der Hamburger Kunsthalle. Hier zeigt sich Klingers Begabung von der glücklichsten Seite; die Erfindung, besonders in den Seestücken (Abbildung 50), ist launig, die frische Farbe erfreulich, und wir vermissen hier nicht, wie in seinen großen Gemälden, die Einheit der Bildform.

Klinger gehört zu den Künstlern, die sich nicht unter bestimmte Begriffe einordnen lassen. Ähnlich ist es bei einem unserer größten Maler, Hans Thoma. Man nennt ihn oft im Anschluß an die Deutschrömer, und ihm ist in der Tat das Wesentliche jener Meister eigen, der Bildrhythmus. Damit verbinden sich aber bei ihm noch andere Werte von gleichem Gewicht in seinem Schaffen, und so begnügen wir uns an dieser Stelle mit dem Hinweis; wir werden seine Werke später betrachten.

Fritz BOEHLE, mit Hildebrand befreundet, hat die Bildabsicht des Marées in derbere Form gegossen. Aus innerer Vorstellung Gestalten und Farben in rhythmischer Ordnung, aber Aufbau und Bewegung und Durchführung unter dem Adel seines Vorbildes bleibend. Oft Gegenstände allgemeiner Art; seine eigentliche Neigung indes waren Bauernbilder, kräftige Gestalten bei der Arbeit, dazu schwere Gäule. Bildhauerisches Sehen,

rhythmisches Gefüge, kräftige Zeichnung; das Inhaltliche jedoch, mit liebendem Verstehen erfaßt, ist nicht immer rein in der Bildform gelöst, und die Farbe erfüllt nicht die plastische Anlage. Unsere Sammlung enthält von diesem starken, eigenwilligen Künstler ein BILDNIS, das freilich keine volle Anschauung von seinem Wollen gibt; die kräftige Zeichnung, die Festigkeit der Anlage und das Mannhafte der Auffassung spricht deutlich vielleicht nur zu einem Betrachter, der aus anderen Werken das Eigene dieser Persönlichkeit kennt. Bei dem EINSIEDLER in der Landschaft wirkt die Bildform vielleicht zu sehr den Alten nachempfunden. Boehles glücklichste Schöpfungen sind Zeichnungen und Radierungen, wie bei Klinger, doch aus anderem Grunde: weil da die feste Linie und die klare bildhauerische Anschauung nicht von einem Mangel an malerischer Durchbildung beeinträchtigt wird.

Keinerlei Vorstellung gibt unsere Gemäldesammlung von der Kunst Ludwigs von Hofmann. Pastelle und Zeichnungen müssen da eintreten. Hofmann hat lange in Rom gelebt, und der Rhythmus ist das Wesentliche in seiner Kunst; leichter, beschwingter, aber auch spielerischer als bei jenen älteren Deutschrömern.

Die hochentwickelte Malerei des Impressionismus nahm im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert die meisten Begabungen gefangen. Der Sinn für den Bildrhythmus macht sich dabei hie und da geltend, am stärksten in der Kunst Liebermanns, aber er ist auch dann nicht entscheidend für die künstlerische Gesinnung, ist nicht das oberste Gesetz.

In den letzen Jahren aber ist eine Wandlung eingetreten, die französische Malerei ist darin vorangegangen. Gegen die Auflockerung der plastischen Form und der Flächenordnung, die der Impressionismus gebracht hatte, tritt nun wieder die Freude an dem festen Gefüge der Flächen, dem Schwung der Linien hervor, am klar bewegten nackten Körper, an dem Gegensatz seiner Helligkeit zur farbigen Umgebung, und all dies gebunden in reinem Rhythmus, der beherrschend die Bildfläche durchlebt, und alle Werte zusammenhält. Eine ganze Reihe junger Künstler geht mit vielfältiger Begabung auf solcher Bahn. Die Kunst des Marées steht als strahlender Stern über diesem neu erwachsenen Leben.

Malerei

Der höchste Vorzug eines Bildes ist es, dem Auge ein Fest zu geben. Ich will damit nicht sagen, daß der Verstand ausgeschlossen werden soll. Es geht damit wie mit schönen Versen. Es mag alle Vernunft der Welt in ihnen stecken, sie sind schlecht, wenn sie dem Ohre mißfallen.

Delacroix

Edouard Manet
Fliederstrauß
(Abbildung 51, Seite 236)

Ein Werk aus Manets später Zeit, da Krankheit ihm das Stehen erschwerte und er deshalb gern Stilleben malte.

Ein Blumenstück – aber nicht eine Fülle von erlesenen Arten, wie bei den alten Holländern und auch etwa bei Waldmüller, nicht allerhand feines Gerät in Silber und Gold dazu gestellt, nicht kostbare Stoffe auf dem Tisch und im Grunde, sondern ein schlichter Fliederstrauß, in einfachem Glase, auf weiß gedecktem Tisch, vor dunklem Grund.

Weißer Flieder, umgeben von einigen grünen Blättern; das Glas hauptsächlich blau, der Tisch wieder weiß. Die hellen Massen setzen sich im Ganzen klar ab von dem dunkel braun-grauen Grund, der fast schwarz wirkt – der erste Eindruck dieser schlichten Ordnung farbiger Flächen etwa vergleichbar edler Florentiner Stein-Intarsia.

Beherrschend im Bilde die weißen Dolden; mit dem umgebenden Grün schließen sie sich zu einer hellen Masse zusammen, die nun aber in sich reich gegliedert ist.

In der Mitte, ein wenig nach links verschoben, hängt eine große Dolde herab; links davon zwei andere längere, schräg nach unten und außen gerichtet, eine kürzere nach oben; rechts vier kleinere. Das Licht kommt von links, so daß die größeren hellen Massen hier auch heller strahlen; dafür ist aber der

Umriß rechts bewegter und reicher, und ein großes grünes Blatt sorgt weiter für den Ausgleich.

Diese Ordnung der lichten Masse, wie sie geschlossen und doch reich gegliedert vor dem dunklen Grunde steht, ist ein köstliches Ornament. Es ist gleichsam der Rahmen für die weitere, kleinere Gliederung.

Die Farbigkeit dieser geschlossenen, im Umriß reich bewegten Masse des Fliederstraußes ist ein prächtiger und wundersam fein gestimmter Dreiklang: das Blattgrün der tiefste Ton, der höchste das Weiß der Blüten die vom Licht getroffen sind, dazwischen ein mittlerer Ton, ein blasses bläuliches Grüngrau etwa, die größeren halbhellen Teile der Dolden. Die beiden oberen Noten, Licht und Halbschatten der Dolden, stehen sich näher, eine Terz gleichsam, klingen weich zusammen; beide bilden miteinander einen Gegensatz zu der entfernteren tiefen Note des Blattgrün. Die Abgrenzung dieses Gegensatzes ergibt eine Unterteilung in der Flächenordnung des Straußes.

Die herabhängende Mittel-Dolde, die allein nicht vor dem schwärzlichen Grunde steht, ist eingerahmt durch Dunkelheiten von Grün, die etwa aus der Mitte des Glases aufsteigen, sich gabelnd, das helle Dreieck der Dolde begleitend; oben an der Basis dieses Dreiecks geht das Grün ein wenig nach innen, Buchten in der Gesamtfläche der hellen Töne bildend; dann biegt es beiderseits in rechtem Winkel um, führt wagrecht nach außen, endlich wieder in rechtem Winkel aufwärts. Rechts, auf der Schattenseite, sind die Arme der gewinkelten grünen Fläche länger und breiter, bilden geschlossene Farbstücke, das wagrechte reich ausgebuchtet; links, im Lichten, ist der Querarm kürzer, und die ganze Folge unterbrochen, in kleinere Flächen aufgelöst; rechts ist die Farbe dunkler, bläulicher, links heller und wärmer.

Die Fläche des mittleren Tones, des blassen Bläulichgrün der helldunklen Blütenmassen, entspricht in ihrer Gliederung zunächst der Figur des tragenden Blattgrün. In der Mitte ein aufrechtes Stück, unten schmal ansetzend und dann bis oben hin ziemlich einheitlich durchgehend. An diesen Mittelbalken setzt sich rechts eine rundliche Fläche von ungefähr gleichem Wert in Helligkeit und Farbe; links dagegen, im Licht, löst sich dies blasse Graugrün in helle Farbigkeit auf. Dann kommen noch breite Ausladungen nach den

Seiten hin, außerhalb der senkrechten Arme des Blattgrün: links drei Dolden, davon zwei große, abwärts führend; rechts, wo das Grün breiter ist, vier kleinere Flächen.

Dieser mittlere Ton des blassen bläulichen Grün klingt, wie gesagt, nahe zusammen mit dem Weiß der beleuchteten Blüten, der höchsten Note in dem Dreiklang. Das Weiß begleitet die Lichtseite der Dolden; der Natur der Fliederblüte entsprechend erscheint es nicht als geschlossene Fläche, sondern in lockeren Flecken. Links, an den größeren und helleren Dolden, ist es breiter; rechts sparsamer. An zwei Stellen sammeln sich die weißen Flecken zu etwas größeren Massen: oben in den Winkeln beiderseits jenes grauen Mittelbalkens.

Innerhalb des großen Ornamentes, das die Gesamtmasse des Straußes darstellt, bildet sich so ein zweites Ornament aus jenen drei Haupttönen: das tragende Blattgrün, im spitzen Winkel ansteigend, dann beiderseits zweimal rechtwinklig umgebogen; darauf ruhend das helldunkle Blaugrün der Doldenmassen, fest gefaßt die senkrechte Fläche in der Mitte, nach den Seiten hin reich und unterschiedlich ausladend; dieser Mittelton hat den größten Umfang; auf ihm schaukeln endlich die weißen Lichter, die Ränder in wechselnder Kraft begleitend, oben neben der Mittelachse sich etwas voller sammelnd.

Dies Innenornament ist klar gebaut, die Gegensätzlichkeit der Gesamtanlage, zwischen beiden Seiten, ist darin verstärkt und zugleich verfeinert. Wo das dunklere Blattgrün an die beiden helleren Töne grenzt, bilden sich reich geschwungene Linien. Die Gewichtsverteilung rechnet mit Flächenausdehnung, Umrißbewegung und Lichtwert zugleich. Je genauer man sich in diese Ordnung hineinsieht, um so mehr wird man von der zarten Pracht hingenommen.

Soweit gleichsam der Grundriß, über den wir uns vorweg mit dem Leser verständigen müssen, ehe wir ihn zur Fülle der einzelnen Reize hinführen können. Wir gehen nun nach der eben angedeuteten Ordnung die drei Haupttöne genauer durch; wir treten dicht vor das Malwerk, wie wir uns einer kostbaren Blüte nähern um ihren Duft zu genießen.

Zunächst das satte Grün der Blätter. Auf der rechten Seite die geschlossene Folge grüner Flächen, zweimal gewinkelt, dazu das große herab-

hängende Blatt. Wir sehen, daß die Farbe nicht einheitlich ist, sondern sich zwischen blauen und gelblich-bräunlichen Abstufungen bewegt. Man bezeichnet diese Unterschiede – die ebenso auch innerhalb anderer Farben spielen können – als kalt und warm. Der Wechsel von kalten und warmen Tönen, der das Auge außerordentlich anregt, das Gesehene belebt, ist ein Geheimnis aller guten Malerei; wir finden ihn auseinandergesprengt zu kleinen Fleckchen in Tizians Köpfen und Händen, als glatte Flächen nebeneinander in den leuchtenden Akten des Rubens, er durchzieht das Mysterium der Rembrandtischen Farbe. Hier nun ist das rahmende Grün rechts von der Mitteldolde dunkel und zugleich bläulich, kalt; das breite herabhängende Blatt heller, mehr gelblich, warm. Innerhalb dieses größeren Gegensatzes ein Reichtum kleinerer Verschiedenheiten, den man kaum zu Ende sehen kann. Unten, rechts von der Spitze der Mitteldolde, setzt das Grün mit den tiefsten Tönen an, sie sind hier fast ganz blau; der Zug nach oben wird dann zunächst überspielt von einer lockeren schattigen Blütenmasse, darüber in dem inneren Winkel noch einmal starke Dunkelheit, dann lichtet sich der Ton in dem Querbalken nach rechts hin allmählich auf und wird wärmer. In der Mitte dieses Stückes noch einmal eine kleinere bläuliche Dunkelheit. An der Ecke rechts wieder eine leichte Unterbrechung der Geschlossenheit, zwei Ausstrahlungen gehen schräg nach außen. Die hier erreichte Stufe von Durchleuchtung und Sättigung der Farbe wird dann in dem aufsteigenden Arm ungefähr gleichbleibend bewahrt; einige Stellen darin sind noch ein wenig wärmer.

Das herabhängende Blatt sahen wir zunächst als lichten Gegensatz zu den tiefen und kühlen Tönen der benachbarten schmalen Flächenfolge des Grün. Bei genauerer Betrachtung gewahren wir, daß es in sich nicht minder reich belebt ist. Eine breitere Stelle rechts oben ist gleichsam die führende Note in dem warmen gelblichen Ton, ihr antwortet eine kleinere Stimme links, neben dem Glasrand, woher starkes Blau klingt. Im Gegensatz dazu leichte bläuliche Züge nahe der inneren Ecke, halb verdeckt. Die Spitze des Blattes unten steht als Ton etwa in der Mitte zwischen diesen stärksten Unterschieden.

Man sehe sich recht genau durch die ganze Folge des Grün hindurch in diesen Wechsel von Hell und Dunkel, Hoch und Tief, Warm und Kalt hinein. Es ist gleichsam der Pulsschlag der Farbe. Je genauer man ihn fühlt, um

so unmittelbarer empfindet man das Leben darin. Um so reicher wirkt dann auch der Umriß dieser lebendigen Form, bewegt, gewinkelt, zugespitzt, ausgebuchtet, unterbrochen, überspielt, gegabelt. Wiederum ein feines Ornament, in das nächst größere eingefügt; höchst reizvoll begegnet sich dies viel gestufte, im ganzen satte Grün der Blätter in reich schwingender Grenzlinie mit der großen Fläche des blassen Blaugrün der helldunklen Blütenmasse.

Auf der linken Seite des Straußes, wo das Licht auftrifft, ist das Blattgrün ganz anders geordnet. Unten beginnt es, neben der Lichtseite der Mitteldolde, mit einem Blättchen, das im Gesamtwert ungefähr dem großen Blatt rechts entspricht, aber im Ton nur zweigeteilt ist. Die tiefen, dunklen, bläulichen Flecken der rechten Seite fehlen hier fast ganz, nur weiter nach außen sitzen einige kleine Stückchen Blau. Über dem halbgroßen Blatt setzt das Grün zunächst aus. Der Querarm, nach links hin, ist ebenfalls nicht geschlossen, zwei größere Farbstücke folgen locker nacheinander, dann ziehen sich ganz schmale Blattstreifen weit nach außen hin. Noch lockerer ist auf dieser Seite der aufsteigende Zug des Grün, er besteht aus etwa vier kleinen getrennten Farbflächen verschiedenen Wertes; es entspricht das der Auflösung des bläulich-grünen Mitteltones der Doldenmasse an dieser Stelle, worauf wir schon hinwiesen: das Licht hebt hier die Geschlossenheit der Flächen und der Farben auf.

Wir setzen unsere Wanderung fort, indem wir nun diesen Mittelton durchgehen, die große, reich gegliederte Fläche des grünlich-bläulichen Grau, die Masse der helldunklen Blüten. Ein merkwürdiger Klang, bezeichnend für Manets Palette, für die eigentümlich vornehme Zurückhaltung seines Geschmackes, im Gegensatz zu dem was man damals unter Farbenpracht verstand, deren Ausbund Makarts Purpur-Orgien waren; aus gleichem Widerspruch kam Feuerbach zu grauen Tönen, bläulich und grünlich, aber seine Farben haben mehr etwas scheu Meidendes, Manets Farbigkeit ist reich und blühend.

Im ganzen wirkt dieser Ton, zwischen dem tiefen Blattgrün und dem hohen Weiß, einheitlich, kühl und mild; bei genauerem Zusehen finden wir aber auch hier Lebendigkeit der Farbe, reicher und mannigfaltiger noch als bei dem Blattgrün. Der Ton bewegt sich zwischen fest ausgesprochenem Blau und warmem Gelblich-Grün. In den großen Flächen der Dolden links wird er immer

blasser, geht fast unmerklich in das Weiß über, in der Mitte und rechts ist die Farbe satter, und reicher an Gegensätzen. Die stärkste Abstimmung zu Blau auf der Schattenseite der herabhängenden Mitteldolde, da wo sie das dunkle bläuliche Grün der aufsteigenden Blattflächen überdeckt. Hier sehen wir ein dichtes Geschiebe von kleinen Farbstückchen aller Art, auch Purpur kommt darin vor und, ganz wenig, leuchtendes Rosenrot, aber im ganzen wirkt diese Stelle dunkel, kühl, bläulich; weil die Blüten hier nicht unmittelbar vom Licht getroffen sind, es nicht selbst zurückwerfen, deshalb ist ihre eigene Farbe nicht stark genug, um das darunter liegende tiefe Blattgrün ganz zu decken.

Gehen wir nun von diesem kühlen Schattenteil der Mitteldolde langsam nach oben, so sehen wir die bläulichen Schleier allmählich sinken. Der obere Rand dieser Dolde, da wo ihre Fläche umbiegt, die Einzelblüten also deutlicher sprechen, ist bezeichnet durch Querstellungen von zierlichen weißen und bläulichen Bogen. In der kleineren Blütenmasse darüber ist die Brechung des Tones wieder anders: zwei Reihen von schmalen, aber kräftigen Querstrichen stehen da auf der Fläche neben einander, wie zwei Leitern, gelbgrün und blau, und jedes dieser Querstrichelchen ist dann noch in sich farbig gegliedert, besonders in den bläulichen findet man den ganzen Regenbogen. So sind die Gegensätze von warm und kalt, die sonst breiter auf einander treffen, hier gleichsam zu einem geordneten Zweikampf kleinster Form verschärft.

Rechts von der Mitte, wo der helldunkle Ton in geschlossener Fläche weitergeht, zwei ähnliche Leitern kalter und warmer Farbzüge, doch nicht ganz so stark wirkend. Der warmgrüne Ton der linken Leiter setzt sich im Bogen nach rechts oben leise fort, und dann kommt, als Rahmung dieser rundlichen Fläche, eine Folge ganz kleiner Farbstückchen, leuchtendes Smaragdgrün ist darin und helles Goldgelb. Ähnliche Köstlichkeiten gegen das Ende der obersten von den drei Dolden dieser rechten Bildseite, doch etwas zarter — ein zierliches Fest von Farbe und Lichtspiel; in den unteren Blütenflächen versprühen sie leise.

In der kurzen Dolde, die links schräg nach oben führt, findet sich auch noch ein solches Leiterchen fester schmaler Farbzüge, aber nur eines, blau; die gelblichen Töne klingen da in der Umgebung.

Man vergleiche diese drei Kleinigkeiten, die Heraushebung der Ton-Gegensätze auf den drei benachbarten Flächen; es ist wie in guter moderner Musik, wo keine Form, auch nicht die bescheidenste, unvermittelt auftaucht oder verschwindet, wo aber auch keine gleichartig wiederholt wird.

Weiter nach links hin, in den großen Flächen der herausragenden Dolden, ist der helldunkle Mittelton, wie wir schon sagten, weniger kräftig in der Farbe und in ihrer Gegensätzlichkeit; das Licht saugt sie auf. Im Gesamteindruck gibt diesen Dolden das stärkere Weiß, frei vor dem dunklen Grund, ihre Bedeutung.

In dem geschlossenen Teil links von der Mitte kreuzt sich der bläulich-grüne Ton der Blütenmasse mit dem aufsteigenden Teil des Blattgrün. Es ist eine Art von Gegenstück zu dem kühlen bläulichen Schatten auf der rechten dunklen Seite der herabhängenden Mitteldolde. Dort begegnet das beschattete, aber durchsichtige Blütenweiß dem dunklen lichtschluckenden Blattgrün; hier ist das Licht nicht durchscheinend und versackend, sondern gleichsam festlich empfangen und in all seinem Reichtum wieder ausgestrahlt, in paradiesisch leuchtender warmer Farbigkeit. Es ist ein leichtes Spiel locker benachbarter Farbteilchen: einige Stücke von ganz hellem Grün, warm und kalt, bläuliche Flecken, breit und hell, schmal und kräftig wechselnd; sie lassen zwischen sich die dünne Grundierung sehen, ein lichtes grünliches Grau. Oben rechts und unten links von diesem Bukett zwei leuchtend lachsfarbene Züge, schmal, aber in sich wieder der Quere nach von Hellgelb durchsetzt; in der Nachbarschaft klingt diese strahlende Note nach, und dann noch ganz leise hie und da auf der rechten Seite.

Diese Stelle ist wohl das Kostbarste in der Farbigkeit des ganzen Bildes, unendlich reich, von erlesenem Geschmack. Ein Inbegriff der Kunst Manets, die wiederum aus dem alten, edlen und stets gepflegten Boden französischer Malerei erblüht ist. Alle zarten Wunder Watteaus und Fragonards, die Feinheit blasser Tapisserien und blitzender Porzellane künden hier ihre Unsterblichkeit. Es ist letztlich das Land selbst, la douce France, wie man schon in längst vergangenen Zeiten sagte, es ist die unvergleichliche Farbenzartheit der Seinelandschaft, die einen begnadeten Künstler zu solchem Adel des Farbenträumens erzieht.

Im Großen und Ganzen also erfährt dieser graue Ton der helldunklen Blütenmassen die reichsten Abwandlungen in dem geschlossenen Teil, sinkt am unteren rechten Rand der Mittelfläche zu kühlem Blau hinab, löst sich nach links oben in das eben gepriesene wundersame Farbenspiel auf. Kalte und warme Abstufungen stehen vielfach gegeneinander, in den oberen Rundungen zu kleinen Strichfolgen gesammelt, in den Randdolden rechts farbig vertropfend, in den großen Flächen links mild verblassend.

Das sind nur so die Hauptwirkungen innerhalb dieses Tones, man gehe nun genau die Flächen durch, etwa von der unteren Spitze vor dem Glase langsam nach oben hin. Der Farbwert wechselt da unermüdlich, in Abständen von wenigen Millimetern. Immer lösen sich wärmere und kältere, hellere und dunklere Stückchen ab. Und ganz weiche Übergänge ziehen sich von unten bis oben hin. Ebenso nach rechts hinüber. Auch links pulsiert das Leben der Farbe, obgleich matter und langsamer.

Das Weiß nun, den Bildeindruck führend, erscheint nicht als geschlossene Fläche, sondern in lockeren Flecken. Die Lebendigkeit besteht hier nicht in der Unterschiedlichkeit der Farbstufung, nicht in einem unerschöpflichen Wechsel von Warm und Kalt, Gelb und Blau, sondern eben in der Lockerung. Bald rücken die Flecken dichter zusammen, bald bleiben sie loser; schmalere Ansammlungen wechseln mit breiteren. Wir fangen etwa wieder unten an der Spitze der Mitteldolde an, und gehen nun an ihrer Lichtseite langsam nach oben hinauf: das Weiß beginnt hier unten schmal, aber in dichter Fügung; die aufsteigende Fläche schwankt, verbreitert sich und wird dabei lockerer, setzt über Blau, Grün, Grau hinweg. Am oberen Rand der Dolde gehen jene leichten Bogenzüge nach rechts innen.

Zu rundlicheren Massen sammeln sich die weißen Flecken oben rechts und links von der Mittelachse. Schmale dichte Züge an den belichteten Dolden der linken Seite; in den kleineren Stücken rechts ist das Weiß mehr zersprengt und nicht so beherrschend, in reichere Farbigkeit aufgenommen; links fast nur Weiß und Grau, aber als zusammenhängende Folge.

Hat man die Hauptwirkungen in dem Farbenreichtum dieses Fliederstraußes recht genau durchgesehen, das Blattgrün, dann die helldunkle Fläche,

dann das Weiß, so lebt man sich allmählich in die wundersame Einheit dieser Farbenordnung hinein. Alles greift ineinander; Ausdehnung, Gliederung, Umgrenzung der Flächen mit Kraftabmessung und Lebendigkeit der Farbe. In dem Mittelteil, wo die Massen breit sich runden, sind die Töne links lockerer und heller, rechts fester und dunkler; in den schmalen, schwanken Abzweigungen sind sie links gedehnter und ruhiger, rechts kürzer und lebhafter.

Zwischen den beiden oberen weich zusammenklingenden Tönen, dem Helldunkel und dem Weiß, unendlich zarte Übergänge und feine Durchsetzungen. Etwa in der herabhängenden mittleren Dolde von dem bläulichen Schatten bis zu dem hellsten Licht. Oder dann von diesem lockeren Gefüge weißer Flecken nach links aufwärts zu jener Stelle köstlich weicher Farbigkeit; von da weiterhin folgen bläuliche Töne, und so geht es in das kühle Helldunkel der nach links emporziehenden Dolde hinein; oben am Rande kommt dann wieder ein ganz anderes Spiel von Gelb und Blau, Weiß und Smaragd.

Eine deutlichere und geschlossene Grenze trennt die beiden höheren Töne, Licht und Helldunkel der Blütenmassen, von dem tieferen Grün der Blätter. Aber diese Abgrenzung besteht hauptsächlich durch den Unterschied der Lichtstufe, in der Farbe spielen überall weiche Annäherungen. Es war schon davon die Rede, wie die mittlere Dolde rechts unten sich kühl und bläulich färbt, wo sie auf das tiefe Blaugrün der umgebenden Blätter trifft. Das aufrechte Stück des Blattgrün ganz rechts bereitet sich ebenfalls in den bläulichen Tönen der benachbarten rundlichen Fläche der Blütenmasse vor. Und betrachten wir den lichten Rand der Mitteldolde: ebenfalls feinste Ausgleichungen in den Farbwerten beim Anprallen an das Grün; gehen wir dann von dem inneren Winkel des Blattgrün auf dieser Seite schräg abwärts zu der großen nach links ausladenden Blütenfläche, so finden wir wieder einen anderen Übergang wundersam zarten Reichtums: Grün, Blau, grauer Malgrund, Gelb folgen sich, Weiß ist darüber hin versprengt.

Im Großen gesehen, dient das Weiß besonders zur Lockerung der Flächenanlage, es spritzt über sie hin, nimmt ihr eben das Flächige. Die Einteilung nach Haupttönen, in denen wir hier die farbige Gliederung betrachtet haben, entspricht zwar dem Hergang der Entstehung des Bildes, der Künstler hat diese Hauptflächen zunächst angelegt und dann die Farbigkeit immer reicher

und feiner entwickelt, aber vor dem fertigen Gemälde ist sie für uns nur sozusagen eine Hilfskonstruktion, die wir anwenden, um mit den Mitteln der Sprache auf die Lebensfülle des Werkes hinzuweisen: das Gemälde selbst wirkt nicht so sehr durch diese Grundanlage, als durch das sprühende Leben, das über sie hingeht. Die beherrschenden Flächen und Farben erscheinen nur wie die großen Motive in neuerer Musik, die von zahllosen kleinen, begleitenden, auflösenden, widersprechenden, ausgleichenden, verwirrenden, verzärtelnden Noten gerahmt, verschleiert, verfeinert werden.

Wir benutzen nun die gleiche Einteilung, um die Inkarnation dieses Lebens zu beobachten, die Art wie es auf die Leinwand gezaubert ist. Die Kunst des Vortrags, der Pinselführung, ist ebenbürtig der Kunst der Farbe.

Wir beginnen wieder bei der Folge des Blattgrün auf der rechten Seite. In dem großen herabhängenden Blatt sehen wir deutlich die einzelnen Pinselzüge. Sie neigen zu rundlichem Schwung, so wie die Hand über die Leinwand fährt, leicht im Handgelenk sich drehend. Ebenso natürlich ist das spitze Endigen des Pinselzuges, indem die sich drehende Hand den Pinsel von der Leinwand wegzieht; dabei prägen sich dann einzelne Haare des Pinsels aus, wie man hier etwa an dem rechten schrägen Rand des großen Blattes sieht. Der Schwung geht bald nach rechts, bald nach links, meist von oben nach unten, wie es das einfachste ist, zuweilen querüber. Große und kleine Pinselzüge wechseln, bald stehen sie dicht nebeneinander, oder überdecken sich, bald lassen sie ein Stückchen des Malgrundes zwischen sich leer. Zu jedem Pinselstrich ist die Farbe in neuer Zusammensetzung von der Palette genommen, jeder hat darum seinen eignen Wert in Ton und Lichtsättigung; gelblich wechselt mit bläulich, warm und kalt. Darin gibt es vielerlei Abstufung, und manchmal auch innerhalb eines Strichs leichte Übergänge; in der Hauptsache aber sind die einzelnen Pinselzüge zugleich die Teile der farbigen Gliederung.

So ist die Fläche dieses großen Blattes, im Bildganzen als Einheit wirkend, doch in sich von größtem Reichtum, das Ergebnis sicheren Könnens und hohen Geschmackes. Indem unser Auge die Entstehung des Malkörpers nachlebt, wird es vom einen zum andern Wert der Farbe und des Lichtes

geführt, und es empfindet den farben-schaffenden Sinn des Künstlers zugleich mit seiner Auswirkung, die spielend leicht erscheint, wie Mozartische Musik. Ein solches Stück Malfläche ist kostbarste Materie, uns wertvoller als Edelstein, weil feinster menschlicher Geist darin lebt

Nun gehen wir von diesem großen Blatt aufwärts, zu dem dunkleren Querarm des Grün. Hier sehen wir breitere und kürzere Pinselzüge, meist von oben nach unten geführt, voller in der Farbe, daher von stärkerem Relief, die Pinselhaare machen sich kräftiger geltend. Die ungefähr rechteckigen Stücke der einzelnen Striche treffen aneinander, die Farbe treibt sich dann ein wenig auf. Es ist etwa die Malweise, die wir später bei Schuch und formelhaft entwickelt bei Trübner finden werden. Der Eindruck dieses Teiles ist dadurch rauher, bewegter als in dem großen glatten, hellen Blatt darunter.

Weiter nach rechts, zu dem spitzen Rand hin, und dann in dem aufsteigenden Arm des Blattgrün wird die Malerei wieder leichter, flüssiger, ähnlich wie in dem großen Blatt – der Entwicklung der Farbe entsprechend.

Umgekehrt, nach dem inneren Winkel des Querbalkens hin, und abwärts in dem Schattenteil neben der herabhängenden Mitteldolde, wird der Auftrag derber, viel Farbe ist in den Pinsel genommen, die dunklen Flecken hier sind in recht starker Schicht hingesetzt.

Wir beobachten also eine Abstufung vom ganz zarten Hinschreiben der Farbe im Lichten zum kräftigen Aufdrücken im Schatten, dort lange Pinselzüge über die Malfläche hinspielend, zuweilen den hellen Grund freilassend, hier kurze Flecken, staccato, die trotz der Dunkelheit ihrer Farbe lebendig wirken, weil sie in ihrem bewegten Relief das Licht immer verschieden auffangen.

Links von der Mitteldolde ist das halbgroße Blatt das einheitlichste Farbstück innerhalb des ganzen Straußes, es ist auch als Malkörper das einheitlichste, voll, glatt und flüssig hingestrichen.

In dem bläulich-grünlichen Mittelton, der helldunklen Blütenmasse, ist der Pulsschlag des farbigen Lebens weit rascher als in dem Blattgrün, und so sind die Pinselstriche hier ganz kurz, und sie stehen durchaus unregelmäßig gegeneinander. Der Pinsel wird nicht leicht aus dem Handgelenk schwingend über die Bildebene geführt, sondern mehr senkrecht zur Leinwand gehalten, tupfend. Wo die Tupfen sich begegnen, bildet die Farbe Grate,

die Bewegtheit der Fläche steigernd. Am stärksten sind diese Farbenkämme in der Mitte, besonders bei jenen in die weiche Masse eingesetzten Strichfolgen, die wir vorhin mit Leitern verglichen. Dagegen wird in den großen Dolden links der Vortrag – wie die Farbe – ruhiger: die Pinselzüge größer, mehr gestrichen als getupft, der Farbkörper dünner, glatter, ohne Grate.

Jene Auflichtung und damit Unterbrechung des sonst zusammenhängenden Helldunkel-Tones, links von der Mitte, die köstlichste Farbenwirkung im Bilde, ist zugleich die feinste Malerei. Die einzelnen kleinen Farbstücke, von denen wir sprachen, sind als leichte Pinselzüge hingesetzt, nun wieder mit schwingender Hand und ausgezogener Spitze wie in jenem großen hellen Blatt, aber noch reizvoller als dort, ganz weich und fast wie tastend, jeder Pinselstrich für sich, gleichsam zärtlich auf die Leinwand gebracht, und zwischen ihnen erscheint der helle Malgrund, nicht in kleinen Spalten wie bei dem Blatt, sondern als einheitliche Fläche die kleinen, klaren, leuchtenden Färbchen tragend. So zeigt diese Stelle auch die höchste Meisterschaft im Handwerk: mit dem geringsten Aufwand an Materie, auf kürzestem Wege, ist der reichste Eindruck erzielt. Es ist die Art von Malerei, die wir später bei Cézanne entwickelt sehen: Pinselzüge lichter Farbe, von einander gelöst, zwischen ihnen der Malgrund als tragende Einheit durchgehend.

Endlich das Weiß, die höchste und beherrschende Note. Auch da finden wir in manchen Teilen jene Urform Cézanneſcher Meisterwerke, Mitklingen des hellen Malgrundes. So die beiden Stellen oben rechts und links am Mittelteil der Blütenmasse, wo sich größere Ansammlungen weißer Flecken bilden; auf der linken Seite geht diese Art leichtester Malerei in jene reiche Farbigkeit über, die in gleicher Weise locker aus dem lichten Grund aufblüht.

Auch bei den kleinen Dolden rechts ist viel von dem Weiß durch Stehenlassen der hellen Untermalung gegeben, weniger auf der linken Seite. Man sieht an den frei gebliebenen Stellen der Grundierung, daß ihre Farbe in sich schon leicht abgestuft ist.

Zumeist aber besteht das Weiß aus dichten Massen deckender Farbflecken. In der Bildmitte erscheinen diese Massen breiter und voller, außen mehr als schmalere Züge.

Wie das Weiß als Farbe locker über das Ganze hinsprüht, so sind die einzelnen Flecken ganz frei aufgesetzt, der Pinsel dreht sich zwischen den Fingern, stößt in stumpfen Winkeln verschiedenster Grade auf die Leinwand, und wird nach allen möglichen Richtungen zurückgezogen, so daß von seiner starken Farbenfüllung scharfe Spitzen zurückbleiben, die sich nach ebenso vielfältigen Richtungen aus der Masse des weißen Flecks erheben. Statt der Farbkämme in den milderen Tönen hier also scharfe Spitzen. Jeder einzelne von diesen weißen Farbflecken bildet ein kräftiges, aber ganz unregelmäßiges Relief, die zugespitzte Oberfläche des Reliefs steht in immer anderem Winkel zur Bildebene und fängt daher das Licht anders auf, strahlt es anders zurück. Daher das lebendige Flimmern dieser lockeren Massen von Weiß: der Eindruck der Fliederdolden, die sich aus einer Menge mehrblättriger Blütchen zusammensetzen, alle verschieden gerichtet, verschieden gestielt, verschieden leuchtend — dieser Eindruck ist hier in die Sprache meisterlicher Malerei umgesetzt, für den belichteten Teil der Dolden, so wie die Lebendigkeit der Farbe und des Vortrags in dem bläulich-grauen Ton die helldunklen Teile in Malwerk umwandelt.

Solche kleine Lichtflecken auf milderem Ton, voll hingetupft und dann spitz von der Leinwand weg ausgezogen, sind späterhin meisterlich von Liebermann angewandt worden; ein Beispiel etwa in der holländischen Flachlandschaft unserer Sammlung die hellen Farbflecken auf dunklerem Ton: Kühe auf der Weide.

Fast ebenso starkes Relief wie das Weiß, die höchste Helligkeit, haben die tiefsten Dunkelheiten im Blattgrün, aber es sind nur einzelne wenige Stellen, und nicht spitzig, sondern breit.

Zahllose Übergänge spielen, wie in Farbe und Helligkeit, zwischen diesen äußersten Polen des Vortrags: von der freigelassenen Grundierung bis zu den starken Flecken. Wo man hinsieht, ist die Entstehung des Malkörpers verschieden. Lange Pinselzüge, breite und schmale, pfeifenförmige, ruhig ausgezogen oder gegen einander stoßend, schmale Querstriche, neben einander laufend, hin und her, sich kreuzend. Alles immer sicher, leicht, von hoher Meisterschaft und edelstem Geschmack. Nirgends wiederholt sich ein Einfall, überall ist unmittelbares lebendigstes Leben in der Malerei.

Wir haben bisher nur das Hauptstück des Gemäldes genauer betrachtet, den Fliederstrauß. Die andern Teile des schlichten Bildaufbaus – die wagrechte Tischfläche, die senkrechte Glasform, die oben ausspringenden Zweige, der abschließende Grund – stehen in klarer Gegensätzlichkeit zu dem reich sich breitenden Gefüge des Straußes, auch in Farbigkeit, Leuchtkraft und Vortrag.

Nächst dem Strauß hat das Wasserglas die stärkste Wirkung im Bilde. Die zeichnerische Anlage einfach, ohne jede melodiöse Linie, aber Einzelfarbe und Auftrag sehr kräftig. Beides im Gegensatz zu dem Strauß, dessen prächtiges Ornament dadurch noch reicher, dessen weiche Farben und Übergänge noch zarter wirken; alle Unterschiede in der Malerei der Blüten und Blätter vereinheitlichen sich durch den lauteren Klang darunter.

Die Stengel und die breiten Glanzlichter des Glases ergeben eine schlichte Streifung von oben nach unten, gelockert durch Schrägen und die Verschiebung am Wasserspiegel; dazu einzelne Formstückchen, namentlich links. In den starken senkrechten Farbzügen herrscht Blau vor, reich abgestuft, zum Teil ganz strahlend, im Gesamteindruck führend. Außerdem das Grün und Braun der Stengel, und jene kleinen Flecken in allerhand lichten Färbchen.

Auch hier großer Reichtum und hohe Meisterschaft. Man gehe das malerische Gebilde genau durch, beginne etwa mit dem linken Rand, wie die Linie leise aussetzt und schwankt, an wie vielen und wie verschiedenen Farben sie vorbeiführt; und so taste man sich auch durch dies ganze Stück hindurch.

Die Malerei ist lockerer als in dem Strauß: breite Pinselstriche, von starkem Relief, schlicht von oben nach unten gezogen; dazwischen bleibt viel Grund frei, mehr als in dem Strauß. Dieser Vortrag in breiten, klarfarbigen, schlicht hingesetzten, meist ungefähr viereckigen Flecken, die sich mehr oder weniger deutlich von einander lösen, bezeichnet etwa die späteste Form Manetscher Kunst. Wenn wir vor anderen Stellen des Malwerks auf Trübner, Cézanne, Liebermann hinwiesen, so sehen wir hier eine Vordeutung auf den Neo-Impressionismus, der ein ähnliches Verfahren formelhaft entwickelte: die Zerlegung der in Flächen und Farben zusammenhängenden Erscheinung zu locker gereihten, einfach geformten Pinselzügen reinster Farbe.

Wie innerhalb des Straußes die Gegensätze der Farben durch vorberei-

tende Übergänge ausgeglichen sind, so auch vom einen Bildstück zum andern: das Blau und das starke Relief des Glases verklingt allmählich im unteren Teil des Straußes; und am Fuß der Vase schließt ein mildes – vorbereitetes – graues Blau, rechts noch einmal prächtig aufleuchtend, fest als Fläche, weich als Farbe ab, ein Übergang zu dem flaumigen Weiß des Tischtuches.

Dies Weiß, im Gesamteindruck nur als ein Ton leise mitklingend, ist in sich vielfältig abgestuft. Am Bildrande beiderseits violettgrau, dazwischen grüngrau und verschiedenes Blau. Der starke blaue Ton des Wasserglases zieht so noch leicht durch dies Weiß, und darüber fällt der bläuliche Schatten der Vase, rechts steht in blauer Schrift der Name Manet. Die Pinselzüge sind hier länglich, liegen in flacher Schräge; die helleren sind breiter. Der Farbkörper der lichten Töne ist sehr dünn, während in den Blüten gerade das höchste Licht stärkstes Relief hat. Der Eindruck ist merkwürdig weich, flockig, ein neuer, ganz zarter Gegensatz zu Strauß und Vase. Der innere Rand verschwimmt völlig gegen den dunklen Grund.

Ein anderes Verklingen der beherrschenden Form geht von dem Strauß nach oben: ein paar Zweige und Blätter. Ihre scheinbare Zufälligkeit nimmt dem Ornament der Blüten das Überlegte, vermittelt zugleich von ihrem Weiß zur dunklen Umgebung. Die Farbe bewegt sich mannigfach zwischen starkem Blau und Gelb, wovon unten rechts zwei Hauptflächen, in der Mitte auch braunviolett. Die Pinselstriche sind breit, rechts ist viel Grund stehen gelassen, wie auch bei den Dolden derselben Seite. Im ganzen wirkt dieser Bildteil – gleich dem weißen Tischtuch – mehr begleitend, ist nur auf die äußeren Zonen unserer Netzhaut berechnet. Unten die breite Tragfläche des Farbengebäudes, oben das Auflockern, aber beides unbetont.

In dem dunklen Grund endlich, wo die Farbe nicht klingt, ist auch der Vortrag ganz anspruchslos.

So hängt die Pinselführung überall mit der Bedeutung jeder Stelle im Bildganzen zusammen, mit der Art ihrer Farbigkeit und der Stufe ihrer Lichtsättigung. Harmonie und Melodie sind nicht nachträglich instrumentiert, sondern alles ist in einem Akt geschaffen. Auf die milde Flockigkeit des Tischtuches folgt die kräftige Lockerheit der Vase, darüber breitet sich in höchstem Reichtum der Farbkörper des Straußes, offene Grundierung, zarte Malschicht und derbe

Flecken, leichter Strich aus dem Handgelenk und kräftiges Aufsetzen, große Pinselzüge und kleine Tupfen, locker auseinander oder dicht sich begegnend, sich drängend, frei ausgezogen oder zu Graten sich auftreibend; wo Licht und Farbe flimmern, da ist der Malkörper zerteilt; im Mittelton geschlossen, aber unruhig; das stille Blattgrün glatte Fläche; die Stelle köstlichster Farbigkeit ganz leicht und zärtlich gemalt, wie spielend hingehaucht.

Was wir eines nach dem anderen betrachtet haben, Flächenordnung, Farbe, Vortrag, ist durchaus eine Einheit, eines bedingt und trägt das andere.

Und in dieser Einheit wird der Natureindruck zum Kunstwerk: Reichtum und Leben des Malkörpers ist zugleich Form und Farbe der Natur. Die Erscheinung der Wirklichkeit, ihre Vielteiligkeit und Weichheit, ihr atmendes Leben ist umgesetzt in ein eigen-kostbares Gebilde von Farbe und Malerei. Wir haben verschiedentlich auf diesen Vorgang hingewiesen, auf die Beziehung des Malwerks zu Einzelheiten und zum Ganzen der Erscheinung.

Aber nirgends ist Naturform unmittelbar wiedergegeben, alles geht erst durch die einheitliche Gestaltung von Farbe und Licht und Vortrag hindurch.

Die Natur ist unendlich, der Mensch ist endlich; er kann immer nur von einer Seite her die Wirklichkeit sehen, lieben, künstlerisch erfassen. Der Standpunkt wechselt. Eine neue Einstellung wird meist als naturalistisch empfunden und bezeichnet, weil man die Erscheinung von einer Seite her sieht, die vorher nicht beachtet war und darum in der künstlerischen Gestaltung fehlte. Aber naturwahr glaubten auch die Künstler anderer Zeiten zu sein; die Blumenstücke etwa der alten Holländer sind wertvolle Kunstwerke; es wird auch heute viele Menschen geben, die ihnen als Natur-Nachbildungen den Preis vor Manets Fliederstrauß geben würden: weil solche Betrachter die Blumen mehr mit dem Auge des Gärtners, des Botanikers sehen, die genaue Bildung aller Formen und Förmchen auch in dem Gemälde wiederfinden wollen.

Für Manet liegt der Reiz nicht in der zeichnerisch genauen Wiedergabe der Einzelform, sondern im zarten Leuchten der Farbe, im Streicheln und Flimmern des Lichts, in der duftigen Weichheit des lebendigen Gebildes. Fixiert man dagegen die Einzelform der Natur, bis zu den Staubfäden und

Abbildung 51 *Manet*

den Äderchen im Blütenblatt, sucht man etwa in der Fliederdolde die glückbringenden fünfblättrigen Blütchen, so stockt der Atem des Ganzen. Hätte man vor zweihundert Jahren einem holländischen Blumenzüchter Manets Bild zeigen können, so würde es ihn – vielleicht – als Malwerk gefesselt haben, aber gewiß hätte er darin nicht gefunden, was er in einem Blumenstück suchte, und was ihm damals die äußerst formgenaue glatte Malerei gern bot. Nur der Eklektiker, der verschiedenartige ältere Kunstabsichten zu vereinen sucht, glaubt die Natur gleichzeitig von allen Seiten her erfassen zu können, und was dabei herauskommt, ist kaltes Verstandeswerk, ohne Atem, Gips.

Der Wert eines Kunstwerks, das ein Stück Wirklichkeit wiedergibt, liegt nicht in der Richtung, von der aus die Natur gesehen wird; Voraussetzung ist vielmehr die Einheit zwischen Sehen und Können, das restlose Aufgehen der Erscheinung in der Form, und die Entscheidung über den Wert ergibt sich aus der geistigen und handwerklichen Feinheit, aus dem Rang persönlich-eigenen Schauens und Gestaltens.

Wechselt die Einstellung, so verursacht das zunächst eine gewisse Ungerechtigkeit gegen das unmittelbar Vorhergegangene; wird der Abstand größer, so fallen die gleichgültigen Arbeiten der Mitläufer ab, die Werke der großen, schöpferischen Künstler bleiben bestehen, als ewiges Gut der Menschheit. Wir begreifen es, wenn heute das junge Geschlecht kühlen Sinnes vor Manet steht, dem früher von der Jugend göttliche Ehren erwiesen wurden. Das wird sich wieder zurechtrücken, denn es lebt in seinem Werk die Einheit von Erscheinung und Bildform, die Sinn und Wert aller künstlerischen Naturwiedergabe ist: die Natur ist hier gesehen so wie man sie früher nicht gesehen hatte – und das Bild ist gemalt so wie man früher nicht gemalt hatte; Sehen und Können gehen ineinander auf; beides beruht auf außerordentlicher Begabung der Persönlichkeit und ist zu einer höchsten Vollendung abgeklärt.

Wir haben als Beispiel für die Kunst der guten Malerei das Bild eines französischen Meisters gewählt, weil die französische Kunst im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts das Erbe früherer Zeiten weise bewahrt und wundervoll entwickelt hatte, weil sie nun einen Siegeszug durch Europa

antrat, der auch über Deutschland hinführte. Hatte früher schon die Schule von Fontainebleau, dann Courbet auf die deutsche Malerei eingewirkt, so trat schließlich die Kunst des „Impressionismus" derart überwältigend hervor, daß alle Welt anders sehen lernte, daß ein neuer Abschnitt in der Geschichte der Malerei begann. Manet war das Haupt dieser Richtung. Haben wir uns in die Kunst Manets hineingesehen, so werden wir von da rückwärts blicken, zu Courbet, und vorwärts, zu Cézanne.

Wir haben ein schlichtes Blumenstück gewählt, weil sich daran die Meisterschaft um so strahlender zeigt. Die Kunst des Aufbaus, wie sie Cornelius erstrebt, auch das rhythmische Gefühl eines Feuerbach, offenbart sich am deutlichsten in dem vielfigurigen Gemälde; diese Arten des Kunstwollens gelten natürlich auch, wie wir sahen, für einfachere Gegenstände, Halbfiguren, Bildnisse, schlichte Landschaften, doch sind sie in dem reicheren Werk zunächst leichter aufzuzeigen. Bei Manet aber richtet sich die Absicht und die Meisterschaft auf die Malerei schlechthin, auf die Umsetzung irgend eines Gegenstandes in ein kostbares Gebilde von Farben und Pinselzügen, und es bleibt durchaus nebensächlich, ob der Gegenstand bedeutend oder unbedeutend, reich oder einfach ist. Man hat daher das bekannte Wort geprägt, eine gut gemalte Rübe sei wertvoller als eine schlecht gemalte Madonna.

Und schließlich, wir haben ein kleines Bild gewählt, weil es sich im Rahmen dieses Buches eher als ein großes vielteiliges Werk so eingehend Zug für Zug betrachten läßt, in jeder Einzelheit der Farbe und der Pinselarbeit, wie es hier geboten ist: wir konnten vor dem Gemälde geringen Umfangs den Leser über die ganze Bildfläche hin und wider führen, ihn darauf hinweisen, wie ein Gemälde gesehen werden will, dessen entscheidender Wert in der guten Malerei liegt.

Wir überlassen es nun dem Leser, die beiden größeren Werke Manets in ähnlicher Weise sich zu eigen zu machen, in dem TREIBHAUS etwa zunächst Stück für Stück aufs genaueste zu betrachten, den blauen Blumentopf, den Sonnenschirm, den Handschuh: die Klarheit der Farbe, und deren Bewegtheit innerhalb ihrer Ausdehnung, die Pinselführung. Dann die zarteren Gebilde: die entblößte Hand der Frau, ihr Gesicht. Hier findet man nun eine Er-

scheinung, die damals erstaunlich und befremdlich wirkte, den Verzicht auf Schatten. Bis dahin war es selbstverständlich gewesen, daß man die Gegenstände, die man abmalte, in starkes, deutlich von einer Seite einfallendes Licht brachte; helle und dunkle Flächen in bestimmter Ordnung ergaben dann die gerundete Form. An einem beliebigen älteren Bilde in der Galerie sehe man sich eine Hand an und vergleiche sie mit der Hand in Manets Gemälde: sie ist schattenlos; nur durch Wechsel der Farbe, warm und kalt, gewinnt sie Körperlichkeit. Ebenso das Gesicht der Frau. Die Hand oder das Antlitz steht so im Gesamteindruck als einheitlicher Wert, als eine helle Fläche; und innerhalb dieser Fläche können die zarten Farben, zwischen Marschall-Niel und La-France, ihre ganze Feinheit entfalten, ohne durch halbe und ganze Schatten getrübt zu werden. Was von diesen einzelnen Teilen gilt, das sehen wir dann auch im Ganzen des Bildes: es ist im wesentlichen schattenlos, die Farben leuchten überall in voller Reinheit. Gelbliche Töne ziehen sich in vielfältiger Abstufung durch das Bild und im Gegenspiel dazu eine Tonleiter zwischen Blau und Grün. Ihre unerschöpflich reiche Abwandlung, die Klarheit des einzelnen Stückes, die Feinheit des malerischen Vortrags, all das hat die Schattenlosigkeit zur Voraussetzung. Das wirkte, als Manet zuerst mit solchen Bildern hervortrat, in den sechziger Jahren, um so verblüffender, weil man damals gerade an trübfarbige Gemälde gewöhnt war, die in allgemeine Dunkelheit hartes, begrenztes Licht einfallen ließen, das sogenannte Kellerlicht. Wie es häufig in neuerer Zeit gegangen ist, erschien nun hier der scharf ausgesprochene Gegensatz. Manets Vorbild war Velazquez, der große Spanier des siebzehnten Jahrhunderts: keine oder fast keine Schatten, blühende Farben. Aus dieser künstlerischen Absicht ergab sich die Forderung der Freilichtmalerei: nicht mehr in der umständlich geregelten Beleuchtung der Werkstatt sollte das Bild entstehen, sondern im Freien, wo die Schatten durch Widerstrahlung aufgelöst oder gemildert werden und nicht grau erscheinen, sondern farbig.

Dazu kam der Verzicht auf jeden Wert des Inhalts, für Manets Zeitgenossen ebenfalls verblüffend.

Das dritte Gemälde Manets in unserer Sammlung ist im Freien gemalt: das LANDHAUS IN RUEIL. Befremdlich damals der Aufbau, ein Stück

Wand, durchgeschnitten, Bäume, durchgeschnitten; kein Linienreiz gewohnter Art, keine menschlichen Gestalten. Aber reichste Farbigkeit, das Gelb leuchtend zwischen dem Grün, farbige Schatten auf dem Gartenweg, kostbare Malerei.

Sieht man sich dies Malwerk aus der Nähe genauer an, so gewahrt man die gleiche Feinheit der farbigen Durchführung und des Vortrags wie bei dem Fliederstrauß, aber nun, dem Gegenstand entsprechend, so viel reicher, daß es hier nicht möglich ist, auf das einzelne hinzuweisen. Wenn der Leser sich jenes kleine Bild schauend zu eigen gemacht hat, so möge er dann dies größere, farbenvoll blühende Werk durchwandern, er wird da überall und immer wieder neue Kostbarkeiten entdecken. Vielleicht sehe er sich zuerst einmal die scheinbar einfachen Farbflächen an, die gelbe Wand, die dunklen Fenster: welche zart schimmernde Lebendigkeit darin ist; oder er gehe eine Folge verwandter Töne durch, etwa das Blaugrün oben links: wie geistvoll fein die Abstufung; dann reichere Farbengebinde, die große Laubmasse rechts, und das unerschöpflich kostbare Wunder der Blumenbeete. Und vom einzelnen zur Gesamtordnung: wie ganze Tonreihen durch das Bild hinlaufen und sich verzweigen, wie sie zu anderen stehen, sich mit ihnen begegnen, verstärken; wie die Lichtwerte als ein anderes Netz durch das Gewebe der Farben geschlungen sind. Und endlich, wie dies alles gemalt ist, mit welcher Sicherheit und Festigkeit, und doch ganz leicht und zärtlich, jeder Strich den sozusagen weltmännischen Geschmack des Meisters kündend; und man fühlt darin nicht nur die persönliche Begabung, sondern in ihr den altererbten und immer neu geschliffenen Glanz des französischen Geistes.

Der Verzicht auf den Reiz des Inhalts und auf die Linienführung im Aufbau war zeitlich bedingt, erklärt sich aus dem Widerspruch gegen das Gewohnte; die Vermeidung der Schatten, in verschiedenem Maße durchgeführt, ist ebenso eine Erscheinung des Gegensatzes, aber zugleich ein fördernder Wert: Zartheit und Kraft der Farbe blühen auf Das Entscheidende aber, was diesen Meister unsterblich macht, ist die gute Malerei. Sie stellt ihn auf eine Stufe mit den größten Malkünstlern aller Zeiten. Inhalt, Aufbau, Helligkeit, Farbe, Beziehung zur Natur – in all dem mag sich das Kunstwollen und das Urteil ändern, die gute Malerei Manets behält ihren Rang. Sie ist die Grundlage einer wunderbar reichen Entwicklung.

Während des achtzehnten Jahrhunderts hatte die französische Kunst in Europa geherrscht; aber auch nach dem großen Umsturz blieb ihr Einfluß stark. Für Deutschland wurde besonders wichtig zunächst die Pariser Geschichtsmalerei; wir erwähnten schon, daß Delaroche der Lehrer Pilotys war. Dann wirkte die feine Landschaftskunst der Schule von Fontainebleau auf eine Reihe deutscher Maler ein. Zahlreiche Einzelbeziehungen während des ganzen Jahrhunderts. Wir sprechen im Zusammenhang dieses Abschnitts von der französischen Kunst nur insoweit, als sie für das Handwerk der Malerei bedeutsam wurde, das seit etwa 1870 in Deutschland aufblühte.

Daß hierin die französische Malerei der unseren überlegen war, deuteten wir schon an. Die Zusammenfassung des geistigen Lebens in Paris war gerade für diese Kunst am günstigsten: jedes Gute wurde bemerkt, die kritische Luft war scharf; dazu kam die merkwürdig festhaltende Gesinnung des Franzosen, der bei aller Freude am Neuen doch das einmal Bewährte nicht preisgibt. Der Reichtum des Bürgerstandes bot während des ganzen Jahrhunderts den Künstlern Möglichkeit ausgiebigen Schaffens. Endlich, und nicht zum wenigsten, trug der angeborene Sinn der französischen Rasse für die Gepflegtheit alles menschlichen Werkes dazu bei, daß auch die äußere Erscheinung des Malkörpers stets auf einer gewissen Höhe erhalten wurde.

Wir beschränken uns für die Malkunst vor Manet auf zwei Beispiele, einen Akademiker und einen Unabhängigen.

Von Thomas COUTURE, dem Haupt einer großen und geschichtlich bedeutenden Malschule, dem Lehrer Feuerbachs und Manets, hängt in unserer Sammlung ein FRAUENKOPF, von feinem Knochenbau und edler Haltung. Wir sehen hier von Linie und Farbe ab, betrachten nur den Vortrag. Die große Fläche des Hauttones ist als Malkörper reich bewegt, von eigentümlicher Rauhigkeit, lebendig das Licht auffangend und widerstrahlend, unser Auge beschäftigend. Vergleicht man damit ein entsprechendes Stück Malerei aus irgend einem Gemälde der deutschen Akademiehäupter jener Zeit, so wirkt es leblos, weil es im Vortrag unbewegt ist, glatt, ölig glänzend, und so als Farbkörper durchaus ohne Reiz.

Wenn nun die französischen Akademiker ein lebendigeres Handwerk übten als die deutschen, so wurden sie doch vielfach angegriffen; besonders scharf

zuerst seit den vierziger Jahren durch Gustave COURBET. Ein hoch begabter Maler und ein Widerspruchsgeist zugleich; er brachte den Gegensatz wider das Gewohnte in scharfe Formeln, rief die Öffentlichkeit auf; während der Weltausstellung von 1855 zeigte er seine Werke in einem eigenen Gebäude, nachdem er, wie vorher schon oft, vom Salon, der großen Kunstschau, zurückgewiesen war. Hier liegt der äußere Ursprung jener Absonderungen kleiner Künstlergruppen von der Allgemeinheit, die sich in Deutschland seit den neunziger Jahren als Sezessionen zu bezeichnen pflegten. Courbet verschmäht die übliche Gefälligkeit des Inhalts, ja er freut sich daran, den Bürger vor den Kopf zu stoßen; er verzichtet auch auf den Linienreiz des Aufbaus. Den Wert des Bildes sucht er in einer näheren Beziehung zur Natur und vor allem im malerischen Vortrag. Durch einen Aufenthalt in Frankfurt und durch eine Ausstellung seiner Werke 1869 in München hat Courbet auch auf die deutsche Malerei unmittelbar und stark gewirkt.

Die WELLE (Abbildung 52), 1870 gemalt, also ein später Courbet, befremdet den heutigen Betrachter wohl zunächst durch die Schwere des Tones; erst wenn man sich daran gewöhnt hat, wird der Adel der Farbe lebendig, das tiefe Grün im Wasser, das merkwürdige Braun des Gewölks, das grünliche Blau am Himmel. Dann das Handwerk: überall ist der Vortrag lebendig, nirgends eine Fläche die nur eben ein Stück Farbe wäre, sondern an jeder Stelle empfindet man die Frische des schaffenden Geistes, dieses stürmischen, alles Gewohnte verachtenden Menschen. Er führt den Pinsel nicht nach erlernten Regeln, sondern in selbständig freier Weise; vielfach trägt er die Farbe mit dem Spachtel auf, so daß sie in eigentümlich glatten, kantig begrenzten, wie Feldspat schimmernden Flächen erscheint. Aber es ist nicht nur ein Widerspruch gegen die sorgsam erlernte Malerei der Akademiker – Widerspruch allein ist unfruchtbar – sondern dieser freie Vortrag schafft neuen Wert: es entsteht ein wunderbar reicher, bewegter, fesselnder Malkörper, die Farbschicht ist kostbare Materie. Versenkt man sich etwa in die Erscheinung der perlmutterhaft glänzenden Welle, das dunkle, durchsichtige Grün mit den darüber gleitenden Glanzlichtern und den aufsprühenden Schaumspritzern, so erlebt man ein Zeugnis jener ersten starken und bewußten Erhebung der guten Malerei zum Sinn und herrschenden Wert im Ölgemälde.

53 *Monet*

Auf dieser Voraussetzung baut dann Manet weiter. Auch er verzichtet auf Inhalt und Linienreiz, stellt seine Bilder mit einigen Gleichgesinnten für sich aus. Seine Farbe ist zunächst, um 1860, dunkel, wird dann jedoch immer lichter. Der Vortrag ist weniger stürmisch als bei Courbet, zarter und leichter, aber ebenfalls entscheidend für seine Kunst. Die nahe Beziehung zur Natur, wie Courbet sie predigte, wird noch verfeinert, indem sie nun auf den „Eindruck" gestellt ist: die Dinge sollen nicht gemalt werden wie sie sind, sondern wie sie erscheinen – eine Formel, die wie jede in Worten ausgesprochene künstlerische Forderung auf alle Kunst paßt, ihren Sinn erst durch die bestimmte geschichtliche Unterlage erhält. Weil damals in Besprechungen der zuerst befremdlichen und vielfach bespöttelten Malerei des Manet-Kreises häufig vom Eindruck, der „Impression", die Rede war, nannte man die ganze Künstlergruppe Impressionisten, und der ursprüngliche Spottname blieb dann, wie einst bei den Nazarenern; er bekam immer mehr Inhalt, wurde philosophisch ausgeweitet, bis zu dem stolzen Wort, Impressionismus sei nicht eine Kunstrichtung, sondern eine Weltanschauung.

Von den Meistern des französischen Impressionismus bewahrt die Nationalgalerie eine erlesene Sammlung. Claude MONET, acht Jahre jünger als Manet und ihn um Jahrzehnte überlebend, ist der Paulus der neuen Lehre. In den sechziger Jahren gab ihm eine Ausstellung Manetscher Bilder die Richtung. ST. GERMAIN L'AUXERROIS, 1866: klar in der Raumordnung, fein in den Farben, meisterlich in der Durchführung der eigentümlichen Beleuchtung. Acht Jahre später, aus einer Zeit da besonders köstliche Werke Monets entstanden, der SOMMERTAG (Abbildung 53), die ganz lichte Landschaft mit den schwanken Bäumen, Frau und Kind vorn im weichen Gras: die Malerei ist lockerer geworden, schwebender; ein paar große Tonflächen sind in dünner Farbschicht hingehaucht, wenige leichte Pinselarbeit darin gibt den Eindruck der sonnigen Wiese, des sommerlichen Duftes vor dem Himmel, nach oben leise sich auflösend; mit spielender Meisterhand sind auch die Bäume hingezaubert. Nur durch die Mitte, wagrecht, geht ein Zug kräftigerer Pinselstriche, der das blütenhaft zarte Gebilde des ganzen

Farbkörpers um so feiner erscheinen läßt. ARGENTEUIL: die Häuser im Hell-dunkel, leuchtende Wiese davor, lichter Himmel darüber – bezeichnend für eine Art des Aufbaus, die Monet liebt, drei ungefähr gleiche wagrechte Bild-schichten, und alle hell, während die ältere Landschaftsmalerei von dunklem Vordergrund aus allmählich nach der Ferne hin die Farbe lichter werden ließ; in kulissenhafter Ordnung haben wir das etwa bei Kochs Tiberland-schaft gesehen, andere Maler bauten weniger regelmäßig, aber immer wurde die Abstufung vom Dunklen zum Hellen für die Erzielung des Raumein-drucks benutzt, bei den alten Holländern wie bei den Deutschen und Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts, bis zu Monet hin. Zu der gleichartigen Helligkeit, und durch sie ermöglicht, kommt hier die zarte Kraft der Farben, die Feinheit der Lichtwerte, die Meisterschaft der Malerei. Die SEINE BEI VETHEUIL: Umsetzung der weichformig-mildtonigen, duftig-schimmernden Landschaft in eine Köstlichkeit von Farbe und Malerei. Der Vortrag ist hier ganz locker, der Schwung des einzelnen Pinselstrichs trägt die Lebendigkeit des Ganzen. Vergleichen wir dies 1880 gemalte Bild mit den früheren von 1866 und 1874, so sehen wir die fortschreitende Auflichtung der Farbe, die Auflösung der Fläche, die Auflockerung des Vortrags. Monet ist später noch weiter in dieser Richtung geschritten, malte etwa Themse-Bilder, in denen kaum feste Form steht, sondern farbige Atmosphäre das Bild erfüllt, der Malkörper ist da ganz zersprüht in gesonderte Pinselzüge ausgesprochener Farbe, die dann im ganzen leuchtend zusammenklingen.

Den Gang von der festen Fläche und schwereren Farbe zur Auflockerung und Auflichtung sehen wir auch bei Auguste RENOIR: in der frühen HALB-FIGUR geschlossene Farbstücke und helldunkle Töne, in der späteren LAND-SCHAFT ein Zittern der ganzen Malfläche, weicher flockiger Vortrag, uner-schöpflicher Reichtum an Farbe. Renoir hat wohl die größte Farben-sinnlichkeit unter den Impressionisten; freilich fehlt ihm die klare Festigkeit Manets. Die BILDNISGRUPPE zeigt so recht die Freude an der Entfaltung blühender Farbe. Später ist Renoir darin noch wesentlich weiter geschritten, unsere Sammlung enthält aber davon kein Beispiel.

Auch nicht von dem Farbenzauber eines Künstlers, der in etwas lockerer Beziehung zu dem engeren Kreise der Impressionisten stand: Edgar DEGAS.

Er ist zugleich einzig als Zeichner – in der Aufteilung der Bildfläche, im Ornament der Linie, in der unvergleichlichen Erfassung der Form – und als Beobachter: ohne die sonst übliche Neigung zum Literarischen oder Gefühlvollen, ganz genau und bis in die Tiefen des Menschlichen hineinsehend, scharf und überlegen wie ein unbeteiligter Gott. Unser Pastell, UNTERHALTUNG, ungewöhnlich gedämpft in den Tönen, mag als Hinweis wenigstens auf seine zeichnerische Art gelten; von der Lebendigkeit, Formspannung und Farbenglut seiner Meisterwerke gibt es freilich keine Vorstellung.

Und nun erblüht aus der Malerei des Impressionismus eine Kunstform, die ihre Erfüllung ist und zugleich ihre Überwindung, eine Malkunst so bis zum letzten durchgeistigt, daß alles Frühere gebunden und materiell dagegen erscheint: CÉZANNE.

Wie Paul Cézannes Kunst die durch Jahrzehnte fortschreitende Verfeinerung der impressionistischen Malerei zur Voraussetzung hat, so wird der Galeriebesucher, der noch nicht gewohnt ist, Bilder als Malwerk zu sehen, vielleicht gut tun, vor Cézanne erst hinzutreten, wenn er Manet verstanden, wenn er dessen Gemälde so eingehend betrachtet hat, bis ihm – und das wird bei jedem verschieden lange dauern – das Malwerk als künstlerischer Wert aufgegangen ist, als Gestaltung eines persönlich Geistigen. Dann erst steige er zu dem höheren Kreise empor!

Ein Stilleben: BLUMENSTRAUSS in blauem Topf, weißes Tuch auf schlichtem Tisch, Früchte (Abbildung 54). Auf den ersten Blick wohl nicht so lockend wie Manets Flieder. Wir treten näher und sehen uns den Malkörper an, beginnen etwa mit dem Hintergrund rechts oben, gehen dann langsam am Rahmen hinab, und immer wieder auf und nieder. Bei Manets Fliederstrauß war der Grund ein ziemlich einheitlicher dunkler Ton, als Malerei ohne Anspruch neben dem farbigen Hauptstück. Hier aber lebt die Fläche in jedem kleinsten Stückchen, die Malschicht sitzt zauberleicht auf der Leinwand, der Strich ist bald spielend und schwingend, bald streichelnd, von einer unbeschreiblichen Zärtlichkeit; die Farbe von ganz unerschöpflichem Reichtum, und von einer süßen Köstlichkeit, wie ein Traum von Blüten. Dieser schwebenden Materie

nachzugehen, diese wundersamste Lebendigkeit nachzuleben, das ist eine Wonne für das Auge, wie sie nie vorher in der Kunst Europas geboten wurde. Es gibt andere Kostbarkeiten in der Malerei, auch in Ostasien und Indien, aber niemals gab es eine solche Durchgeistigung der Farbschicht.

Wir gehen weiter, kommen etwa zu dem weißen Tuch, das in kräftigeren Linien gezeichnet ist als die Impressionisten sie gaben, aber wenn wir näher zusehen, so finden wir diese Linien ganz leise durchlebt, in jedem kleinsten Stückchen wechselt der Ton, die Farbe; und welcher Reichtum in den größeren Flächen! Überall die Lebendigkeit, der Feinsinn des gestaltenden Malers. Den bläulichen Blumentopf vergleichen wir mit dem entsprechenden Stück in Manets Treibhaus: das erscheint dann fest und beinahe bieder gemalt gegen dies leichte Schweben, diese lichte Farbigkeit. Oder wir nehmen die rötlichen Blumen aus Manets Bild ins Auge, Farbe und Strich, und sehen dann die ähnliche Stelle in Cézannes Strauß, links — nur auf den ersten Blick ähnlich: wieviel duftiger ist die Farbe, wieviel reicher gegliedert, wieviel zarter die Malschicht. Endlich die Margheriten oben in Cézannes Bild, wir vergleichen sie etwa mit Manets Flieder, mit den vielfältig hingesetzten weißen Lichtern auf dem helldunklen Ton: das erscheint nun fast materiell, Farbstück auf Farbstück, gegen Cézannes Blumen; da ist Raum und Form und Farbe noch weicher und leichter, reicher und lebendiger gesehen und gemalt; Schauen und Gestalten sind von gleicher letzter Feinheit, die Materie ist vollkommen durchgeistigt.

Hohe künstlerische Werte erschließen sich nicht jedem ohne weiteres. Hat man sich vor den Bildern Courbets, Manets, Monets dazu erzogen, eine Malfläche als Kostbarkeit zu genießen, so gehe man nun immer aufs neue, in wiederholten Besuchen der Galerie, dies Stilleben Cézannes durch, Zug um Zug, Pinselstrich für Pinselstrich, Farbteilchen für Farbteilchen, und all den Reichtum im Wechsel der Lichtwerte und Töne, in ihren Steigerungen, Übergängen, Gegensätzen. Man empfängt dann die höchsten Weihen, die es im Genießen des Mal-Handwerks gibt. Man versteht, daß mit dem Bekanntwerden solcher Meisterwerke ein Abschnitt in der Geschichte der Kunst gegeben war: kein begabter Maler kommt an dieser Erscheinung vorbei, ohne sich mit ihr auseinanderzusetzen.

54

Cézanne

55

Cézanne

Ein zweites Stilleben hängt in unserer Sammlung: FRÜCHTE UND GESCHIRR; härter geformte Gegenstände, einheitlichere Flächen, breiterer Strich, kräftigere Farben. Das Bild ist wesentlich früher gemalt als das andere, jenes in den neunziger, dies in den siebziger Jahren. Aber der Vortrag ist schon meisterlich, weich und fest zugleich; die Farbe von außerordentlicher Feinheit und in manchen Stücken von gesättigter Pracht.

Zwischen den beiden Stilleben, in den achtziger Jahren, entstand die LANDSCHAFT (Abbildung 55). Aus zwei Tönen ist der Reichtum des Bildes gebaut, bläulich-grün und gelblich-braun. Vielleicht folge man erst einmal der unendlichen Abwandlung dieser beiden Töne für sich: wie etwa das Blaugrün an jeder Stelle in stets neuer Abstufung erscheint, durch das ganze Bild hin; oder man betrachte immer Stück für Stück den Zweiklang: wie jedesmal die neue Stufe des Blaugrün zu der neuen Stufe des Braungelb gestimmt ist. Die Farbstücke sind leicht hingesetzt, meist in kleinen Zwischenräumen den Malgrund frei lassend; um so klarer wirkt das Gegenspiel der Töne. Bei aller Freiheit und Feinheit des Vortrags empfindet man eine eigentümlich überzeugende Logik in diesem Malwerk; bei allem Reichtum der Farben eine gebändigte Knappheit.

Je genauer man das Bild kennen lernt, um so deutlicher wird man bemerken, wie Cézannes Weg von der Bahn der Impressionisten wegführt. Wir haben an Monets Gemälden gesehen – von St. Germain l'Auxerrois bis zu Vétheuil – wie die feste Form sich lockert, zuerst zu Flächen weich in einander schwebender Töne, dann zu einem Flackern und Sprühen des ganzen Malkörpers. Cézannes Landschaft, ungefähr zur gleichen Zeit geschaffen wie Monets Seinebild, besteht aus kleinen, deutlich gesonderten Flächen; klar setzt sich eine gegen die andere, warm und kalt – wenn auch im einzelnen zarteste Übergänge mildern, ausgleichen. Häufig sind die Flächen gegen einander gewinkelt. Kräftige Schatten ziehen wagrecht durch das Bild, begleiten die senkrechten Linien des Hauses; die Dunkelheiten der Fenster, der Hütte vorn, stark zwischen den helleren Tönen. Indem wir uns in dies Spiel von warmen und kalten, dunklen und hellen Flächen hineinsehen, in ihre Winkelung und Überschneidung, erleben wir ein ganz anderes Raumgefühl als bei Monet: die Freude des Malers am Sehen und Gestalten des

kubisch klar gegliederten Raumes. Wir gehen etwa vom unteren Bildrande hinauf bis zu der bretterbedeckten Hütte, der ersten aufrechten Form hier, eine schmale starke Helligkeit, eine tiefe Dunkelheit, daneben und darüber Halbtöne; dann kommt der Baum, dann der hohe Teil des Hauses, leuchtend, mit den schwarzen Fenstern darin. Eine Form steht immer hinter der anderen. Aber damit ist die Raumbildung noch nicht fertig, links daneben geht der Blick weiter: von dem dunklen Wasser neben der Hütte führt Fläche für Fläche in klaren Absätzen tiefer zurück, bis zu dem Hügel hinauf. So kann man überall das Gemälde durchwandern, immer ist Farbwert zugleich Raumwert, das Gefüge kubisch deutlich.

Hat man sich in das Spiel der Farben und Schatten hineingesehen und blickt dann wieder auf Monets Seinebild, so erkennt man, daß Cézannes Malkunst von einem ganz neuen Gefühl für alle Erscheinung durchlebt ist. Klarheit in der Farbe: aus dem unendlich vielfältigen Wogen ist eine bei allem Reichtum einfache Ordnung geworden; Klarheit im Vortrag: statt des Schäumens der Pinselstriche ein bei aller Freiheit fast regelrecht scheinendes, gleichgeordnetes Hinsetzen des Farbkörpers; Klarheit im Raum: statt des weichen Verschwimmens ein bei aller Mannigfaltigkeit scharf und gleichsam nachtastbar gegliedertes Gebilde. In dieser Vereinfachung und Verschärfung zeigt sich das Logisch-Methodische des französischen Geistes, das sich auch in Cézannes Briefen deutlich äußert. Die vom Impressionismus errungenen Werte sind keineswegs aufgegeben, aber aus ihren unregelmäßigen Verwachsungen mit der Natur gelöst, ausgeschliffen zu gesetzmäßigem Gefüge, ihr Glanz wird so noch gesteigert.

Die drei Meisterwerke Cézannes in unserer Sammlung, kostbarstes Gut, geben reiche Anschauung von dem Rang dieses Malers, aber seine geschichtliche Bedeutung kann an ihnen allein nicht klar genug gezeigt werden. Es fehlen Figurenbilder, und vor allem Gemälde aus seiner letzten Zeit. Der Aufbau des Bildes wird da ganz schlicht, rhythmisch; durchsichtig möchte man sagen. Die Raumbildung, die wir in der Landschaft gewahrten, wird zu vollkommen klassischer Einfachheit und Ruhe abgeklärt; die Farbe erscheint, hier wie in dem Blumenstrauß, bei aller blütenhaften Zartheit doch im Gesamteindruck matter, verglichen mit solchen späteren Werken: da ist

sie völlig durchlichtet, das Gelbbraun und Grünblau noch zarter und strahlender zugleich als in unserer Landschaft; und der Vortrag, den wir in jenen drei Bildern immer leichter und feiner werden sehen, ist nun ein ganz freies, ganz gelockertes Spiel, einheitliche Malform über die gesamte Fläche hin. Rhythmus, Raum, Farbe, Vortrag – jeder dieser Bildwerte von feinster Durchgeistigung, jeder in den anderen vollkommen aufgehend; das Ganze ein Bau von attischer Reinheit.

Cézannes Kunst ist, von der einen Seite her gesehen, die Vollendung des Impressionismus, von der anderen Seite her seine Überwindung, die Anbahnung neuer Wege.

Das Wichtigste deuteten wir vorhin an, unter dem Bilde vom Ausschleifen des bis dahin mit der Natur verwachsenen Edelsteins: an Stelle der Tatsächlichkeit und des zufälligen Eindrucks der Natur tritt selbstherrlich das Eigengesetz des Bildes. Der Vorgang ist ähnlich wie bei Marées, nicht in der Durchführung, aber dem Sinne nach. Und die souveräne Form Cézannes wird für die weitere Entwicklung von grundlegender Bedeutung.

Mit anderen Mitteln wirkte neben Cézanne ein holländischer Meister: Vincent van Gogh. Da seine Kunst in Frankreich erwuchs, mag hier noch im Anschluß an die Franzosen auf ihn hingewiesen sein. Leider enthält unsere Sammlung nichts von diesem Maler; mehrere Bilder von ihm waren der Galerie bereits geschenkt, durften damals aber nicht angenommen werden.

Die Zerlegung der Farbfläche in selbständige Pinselstriche, wie sie der Impressionismus ausgebildet hatte, wird durch van Gogh verschärft. Die Pinselzüge haben ausgesprochene Farbe, aber nun von stärkster Kraft; sie sind fest gefügt und hartlinig oder heftig geschwungen und locker, immer jedoch Ausdruck eigenen Lebens, nicht unmittelbare Wiedergabe oder Umsetzung der Erscheinung. Und so ist das Bildganze die Gestaltung eines inneren Zustandes, eines seelischen Erlebnisses: in der Anlage, in der seltsam feinen und zugleich starken, brennenden und zugleich ausgeglichenen Farbe, in dem stürmischen und zugleich meisterlich beherrschten Vortrag. Der Impressionismus war von der Absage an jeden Inhalt ausgegangen, vermied immer mehr Linie und Fläche, suchte zarte, ineinander schwebende Farben in weichem

Licht; van Gogh umreißt die Flächen mit kräftigen Linien, bindet stärkste Farben zusammen, und gibt als wesentlichen Wert des Bildes den seelischen Gehalt; aber es ist nicht der Bildungsinhalt der Früheren, den man in Worten nacherzählen konnte, sondern ein Erregungs-Zustand, unfaßbar den Begriffen, lebendig aber im ganzen und in jedem einzelnen, überströmend in den Betrachter, wenn ihm die Form wieder zu Leben wird.

So trat nun, nachdem sich die Malerei des Manet-Kreises in Europa und Amerika durchgesetzt hatte, eine Gegenbewegung hervor, mit mannigfachen Abweichungen, aber im Grundsätzlichen mit gleicher Gesinnung: daß die Kunst Ausdruck seelischen Erlebens sein soll. Im Gegensatz zum Impressionismus, der es als seine Absicht hinstellte, den Eindruck der Erscheinung möglichst unmittelbar wiedergeben zu wollen, kam man auf das Schlagwort Expressionismus, Kunst des Ausdruckes. Dieser Begriff wird in sehr verschiedenem Sinn und Umfang angewandt; betrachtet man die Entwicklung im ganzen, so erkennt man in van Goghs Werk eine geschichtlich entscheidende Wendung – wenn auch heute die Formsucher ihm nicht mehr folgen.

Von den neueren Strömungen in der französischen Malerei gibt unsere Sammlung ebenfalls keine Anschauung. Nach der Aufsplitterung der Bildfläche sucht man neue Verfestigung. Im wesentlichen auf zwei Wegen. Einmal durch Bindung innerhalb der Fläche: in großen fest umgrenzten Stücken erscheint reine und starke Farbe, die Einzelheiten der Wirklichkeit wie die räumliche Gliederung werden nur so weit gegeben, als sie in dem rhythmischen Gefüge der leuchtenden Farbstücke aufgehen. Vielfach wird dies Rhythmische zum obersten Wert entwickelt, die nackte menschliche Gestalt in reicher Bewegtheit erscheint wieder als Träger des Bildgedankens.

Der andere Weg richtet sich gerade auf das Räumliche, aber nicht auf den Bühnenraum sozusagen, in dem die Dinge stehen – wie in älterer Malerei – sondern auf die räumliche Gestaltung dieser Dinge selbst; ihre Oberflächen werden geschliffen: in viele einzelne Ebenen zerlegt, jede mit festen Linien umgrenzt und klar gegen die Nachbarflächen gewinkelt. Weiterhin kommt dieser „Kubismus" dazu, die Teile des Formgebildes gegen einander

zu verschieben, so wie Kristallbildungen häufig auf verschiedenen Achsen entwickelt sind und dadurch einen fast unerschöpflichen Reiz des Raumgefüges, der Flächendurchsetzung, Winkelbrechung und Linienkreuzung ergeben.

Bei solchen Gestaltungen wird vorausgesetzt, daß der Betrachter gestimmt und geschult ist, in dem Gemälde vor allem Form sehen zu wollen und zu können. Matisse und Picasso, die Führer jener beiden Richtungen, neben denen hier vielleicht noch Derain zu nennen wäre, stehen nun freilich im Gegensatz zum Impressionismus, aber dieser hatte den Kunstfreund Jahrzehnte hindurch dazu erzogen, nicht im Inhalt, sondern in der malerischen Form den entscheidenden Wert zu sehen, wenn auch dort noch eine enge Beziehung zur Natur als bestimmend angegeben wurde. Nach der Absage an die Ansprüche der großen Menge konnte die Form selbständig werden und schließlich zur Alleinherrschaft kommen.

In Paris überläßt man es mehr der natürlichen Auswahl, wer solcher Entwicklung folgen will; in Deutschland treten zwar nicht die schaffenden, aber die erklärenden Verfechter der neuen Formarten mit dem Anspruch der Allgemeingültigkeit auf; und auch gerade die ernsthaftesten Kunstfreunde wollen alles verstehen — ein Zeichen für die Lebendigkeit des alten deutschen Triebes, jede Art geistigen Wirkens sich zu eigen zu machen. Wir haben daher nicht nur ein Nebeneinander der Richtungen, sondern auch ein Gegeneinander der Ansichten, die sich in Büchern und Zeitungen, im Streit über öffentliche Maßnahmen mit fast konfessioneller Überzeugtheit und Leidenschaft bekämpfen. Wo Streit ist, da ist Leben. Und Kampf schärft die Waffen.

Die Entwicklung der französischen Malkunst war vorbildlich für ganz Europa, auch für Deutschland. Gerade wenn wir die so klaren Formulierungen in der Logik französischer Rasse verstanden haben, werden wir um so schärfer das Eigene des deutschen Schaffens erfassen, wo es von der französischen Form berührt und angeregt wird.

In Deutschland hatte die Malkunst nicht die glückliche Entwicklung gehabt wie in Frankreich. Auf die äußeren Gründe dafür wiesen wir bereits früher hin. In den vergangenen Jahrhunderten fehlte es schon an Einheitlichkeit, an stetiger Schulung und an der Fülle der Betätigung, wie sie der fran-

zösischen Malerei gegönnt waren. Dann kam um 1800 der völlige Bruch mit der Überlieferung, und auch späterhin wurde das jeweils Erreichte oft wieder aufgegeben; die neuen Absichten richteten sich vielfach auf Ziele, bei denen das malerische Können nicht entscheidend war. Abgesehen von den Geschichts- und Salonmalern, die sich an Betrachter ohne lebendigen Sinn für künstlerische Form wandten — auch für jene ernsten Meister, die aus innerem Zwang arbeiteten, war doch das Malwerk nicht der eigentliche Wert ihres Schaffens.

Die schlichte Freskotechnik des Cornelius dient dem klaren Aufbau, der reinen Gesinnung. Das Verfahren Böcklins, nach allen Seiten hin durchgeprobt und gesteigert, soll der Farbe höchsten Glanz und sichere Beständigkeit geben, der Form äußerste Genauigkeit. Die sorgsame Ölmalerei Krügers zielt auf Sachlichkeit. Auch das meisterliche Handwerk Menzels will nicht als das Wesentliche gesehen sein, sondern den Naturausschnitt oder das Erfundene treu und überzeugend wiedergeben helfen; ihn selbst mochte etwa bei dem Flötenkonzert das Malen des funkelnden Kristall-Leuchters am meisten reizen, dem fremden Betrachter gegenüber ordnet sich das durchaus der Sachlichkeit des Ganzen ein, und auch bei dem Leuchter handelt es sich nicht so sehr um das Malwerk an sich, um die Umsetzung der Erscheinung in ein abgeklärt kunstvolles Gebilde von Pinselzügen, wie bei Courbet, Manet, Cézanne, das als solches eigenen Reiz hat und zu einem obersten Sinn des Schaffens wird, sondern Menzel freut sich daran, die Erscheinung überzeugend wiederzugeben; das malerische Verfahren ist bei ihm stets geistvoll, aber es ist jeweils verschieden nach dem Naturvorbild und der Bedeutung im Bild-Zusammenhang, ist nicht Wert an sich und unterliegt daher auch nicht einer folgerichtigen Entfaltung wie bei jenen Franzosen, bei den einzelnen Meistern und im Ganzen ihrer Reihe. Besonders bezeichnend bei Menzels kleinen Bildern der vierziger und fünfziger Jahre, die er nur für sich malte: erstaunliches, freiestes Können, aber im Dienste der Sachlichkeit, das Malwerk als solches nicht betont, und daher eben nicht Gegenstand einer stetigen Weiterbildung.

Hielten solche Meister das Handwerk des Malens wohl für ein wichtiges Mittel, aber doch nicht für den Sinn ihres Schaffens, so ging außerdem

von ihnen keine gleichwertige Entwicklung aus. Sie selbst dankten ihr Können nicht einer festen Schulung, sondern persönlicher Begabung und eisernem Fleiß. Menzel hat keinen Lehrer gehabt; und aus seiner Kunst wurde zunächst nur die Genauigkeit der Beobachtung und der Reichtum des Inhalts bemerkt, die besten Zeugnisse seiner malerischen Meisterschaft blieben unbekannt, bis die Entwicklung auf anderen Wegen das Verständnis gereift hatte. Was Böcklin aus alten Bildern und Büchern und durch unendliche Versuche sich errungen hatte, fand keine Nachfolge. Feuerbach ließ das malerische Können, über das er in den fünfziger Jahren gebot, sogar selbst wieder verfallen. Marées hat sein merkwürdiges Verfahren in Einsamkeit entwickelt; die wenigen Künstler, die seiner Lehre teilhaftig wurden, malten hart und trocken.

Und ähnlich finden wir es überall, wenn wir uns in der deutschen Malerei des früheren neunzehnten Jahrhunderts umblicken: viel tüchtiges Handwerk, besonders bei jenen Künstlern der Sachlichkeit in den dreißiger Jahren; vereinzelt hebt sich hohe malerische Begabung heraus, ganz unabhängig bei Blechen, an französischem Vorbild geschult bei Spitzweg. Aber diese Meister selbst stellen ihr Können in den Dienst anderer Ziele, die ihnen wichtiger sind, bei Blechen ist es die erstaunlich sichere und freie Beobachtung der Natur, besonders ihrer Tonwerte, bei Spitzweg die Erfindung farbig reizvoller und im Gegenstand erfreulicher Bilder. Außerdem aber bleibt auch bei ihnen das Handwerk ohne Nachfolge; es galt zu ihrer Zeit nicht für das Wesentliche, und von anderen Künstlern wurde es überhaupt nicht beachtet.

Der merkwürdigste Fall dieser Art ist Ferdinand von RAYSKI. Ein sächsischer Edelmann, der als Kadett zugleich die Kunstschule besuchte; dann war er vier Jahre Offizier, und studierte danach wieder an der Dresdener Akademie; reiste einige Zeit durch Deutschland und besuchte auch Paris. Von 1839 bis zu seinem Tode 1890 lebte er in Dresden, malte Bildnisse und Jagdstücke, vielfach für die Schlösser des sächsischen Adels; die Aufträge ergaben sich durch Verwandtschaft und Freundschaft, die breitere Öffentlichkeit wußte kaum etwas von ihm. Erst als 1905 für die Jahrhundert-Ausstellung der ganze deutsche Privatbesitz durch überall eingerichtete Ausschüsse durchforscht wurde, kamen seine Bilder hervor, und das Erstaunen war um

so größer, als das allgemeine Urteil durch die französische Kunst geschult und auf breite flotte Art besonders eingestellt war Neben dem Vortrag Feuerbachs und Böcklins, der kaum die Pinselarbeit sehen läßt, neben dem sorgfältigen Handwerk der Biedermeier-Maler, neben der unsinnlichen Weise der Nazarener, erschien auf jener Ausstellung Rayskis Malerei als höchst erfreuliche Überraschung.

Das Bildnis des jungen GRAFEN EINSIEDEL, 1855 (Abbildung 56), ist nicht nur frisch und liebenswürdig in der Auffassung, klar in der Farbe, sondern vor allem von einer Leichtigkeit des breiten Striches, die damals in Deutschland sonst nicht vorkommt. Abweichend das Verfahren, aber ebenfalls sicher und großzügig, in der Halbfigur der FREIFRAU VON SCHÖNBERG: das Gesicht weich und flüssig gemalt, der dunkle Ton des Gewandes einfach hingesetzt und dann einige starke Linien in die Farbschicht hineingezeichnet. Wieder anders die Malweise in dem Kopf seiner MUTTER, mehr körnig; sehr geschmackvoll die Farbe und die Einordnung in den ovalen Rahmen; der Bildniswert ist hier am größten, Form und Ausdruck überzeugend und ergreifend. Neben diesen drei Porträts noch zwei andere Gemälde, Skizzen, stark bewegte Vorgänge: eine Jagd auf einen PFERDEDIEB, mit vortrefflich gezeichnetem Gaul, und eine SCHLACHT. Die leidenschaftliche Erregung des Kampfgetümmels ist in Deutschland nie so dargestellt worden wie von diesem malenden Offizier, das Vorstürmen der Kürassiere, das Anprallen an die feindliche Infanterie, Staub und platzende Granaten. Stürmisch die Bewegungen, vortrefflich der Sitz der Reiter, ausgezeichnet das Aufgehen des Einzelnen in der Leidenschaft des Ganzen. Das malerische Verfahren wieder ganz frisch und selbstherrlich; in braune Töne ist leicht hineingezeichnet, vieles mit dem Pinselstiel aus der Farbschicht herausgekratzt.

Überblickt man diese fünf Bilder, so hat man den Eindruck einer freien künstlerischen Sicherheit, die für jeden Fall das richtige Mittel trifft. Allerdings hängen in unserer Sammlung ausgesuchte Werke, und es gibt andere Gemälde von Rayski, Landschaften, Tierstücke, Bildnisse in ganzer Gestalt, bei denen sein Können hinter der Absicht weit zurückbleibt, die Malerei breit aber derb, die Farbe ohne künstlerisches Leben. Ungewöhnliche Begabung und unzureichende Schulung machen sich eben in wechselnder Weise bei ihm

57

Leibl

geltend. So ist dieser merkwürdige Fall bezeichnend für die Lage der deutschen Malkunst im neunzehnten Jahrhundert: für das Fehlen stetiger Überlieferung, gleichartigen Anspruchs, folgerichtiger Entfaltung. Erstaunliches Gelingen und trauriges Mißlingen nebeneinander; das Wirken des Künstlers nur auf eigener Verantwortung ruhend, nicht von der Allgemeinheit getragen, nicht einmal von einer Gruppe gleich gerichteter Freunde.

Nun erstarkt aber um 1870 die Malkunst in Deutschland zu ganz anderer Bedeutung: die gute Malerei wird innerhalb eines bestimmten Künstlerkreises zum entscheidenden Wert, und sie kommt zu klarer lang hinwirkender Entfaltung. Wilhelm LEIBL ist der Begründer dieser neuen Form, der Anreger dieser Entwicklung.

Ob wir von den Nazarenern kommen oder den Biedermeier-Malern, von Böcklin oder auch von Menzel: hier gilt es eine ganz andere Einstellung; das Entscheidende ist die Malerei, die Umsetzung einfacher Erscheinung in das kostbare Gewirk der Pinselzüge.

Kein Inhalt, also auch keine Gesinnung im Inhalt wie bei den Nazarenern. „Ihr wißt" – schreibt Leibl einmal an seine Mutter über einen ungewöhnlichen Auftrag, ein Pferdebildnis – „daß ich gewohnt bin nach der Natur zu malen und daß es mir gleich ist, ob ich Landschaft, Menschen oder Thiere male." Außer Bildnissen von Menschen, die ihm zufällig nahe kamen, gibt er mit Vorliebe Darstellungen von Bauern; man mag darin eine Absage an das gekünstelte Stadtleben sehen, so wie der Meister selbst in oberbayrischen Dörfern ein ganz ländliches Dasein führte, dessen Höhepunkt der Pirschgang war; und die Bauern in seinen Bildern sind durchaus einfach aufgefaßt, ohne Herablassung wie ohne Steigerung.

Dem entspricht die Nüchternheit des Aufbaus, im Unterschied von Menzel; die Gestalten oder Köpfe sind anspruchslos auf die Leinwand gebracht; ist die Gegenständlichkeit reicher, so werden die Massen in schlichtem Nebeneinander geordnet – etwa bei den zwei Dachauerinnen unserer Sammlung; wählt er einen vielfältigeren Bildvorwurf, so mißlingt ihm wohl die räumliche Ordnung; ein großes Gemälde, die Wildschützen, hat er wegen solchen Mißlingens selbst

zerschnitten, in der National-Galerie hängt ein Stück davon. Noch weniger denkt er an den Rhythmus der Form, wie wir ihn bei Feuerbach oder Marées finden. Die Linie als eigenen Wert kennt er nicht, er nimmt sie so, bewegt oder starr, wie sie das Vorbild ihm bietet. So ist es auch mit der Farbe: tragen seine Bauern bunte Tracht, grüßt lichtes Grün durch die Fenster der Stube, so lebt auch in seinem Bild Fülle und Frische der Farbe; aber er sucht sie nicht, erfindet sie nicht — wie Böcklin — und oft bedeckt er die Leinwand nur mit stumpfen Tönen, Braun und Grau, von der Hautfarbe bis zu tiefem Schwarz herab.

Ein Bildnis: BÜRGERMEISTER KLEIN, 1871 (Abbildung 57). Der Kopf ist genau von vorn gezeigt, in der Bildmitte; die Teilung durch den Schatten verstärkt noch den Eindruck der Gleichseitigkeit. Nach unten setzt sich die Helligkeit des Gesichtes in einem Stück weißen Leinens fort und lebt dann noch einmal formenreich in den Händen auf. Alles Übrige versinkt im Dunkel.

Wir betrachten das malerische Gewirk in dem Antlitz. Keine starke Farbe, keine ausgesprochene Linie, keine feste und umgrenzte Fläche, alles scheint in Bewegung: die Form bildet sich unter unseren Blicken, das Licht zittert über sie hin. Der Malkörper besteht aus kurzen, breiten Pinselzügen; sie sind nicht ganz glatt, sondern von leichter Unebenheit, verursacht durch die Pinselhaare; auch diese Teilchen der Farbschicht sind also nicht gleichmäßige Einheiten. Die Pinselzüge sitzen dicht nebeneinander, meist schräg von oben nach unten gerichtet; an den Seiten gehen sie vielfach ineinander über, nach unten endigen sie in einem leicht erhobenen Rand, der entsprechend dem Abdrücken der Pinselhaare zackig bewegt ist, zwar meist weich in der Masse des Farbkörpers steht, aber doch in dessen Gesamterscheinung deutlich mitspricht.

So hat die Malschicht, rein als Materie betrachtet, eine merkwürdige Lebendigkeit. Weit entfernt von den großen und glatten Flächen bei Feuerbach. Aber auch nicht die locker neben einander gesetzten, nach allen Richtungen fahrenden, in Ausdehnung und Relief ganz verschiedenen Pinselstriche, mit denen etwa Frans Hals einen Kopf wiedergibt. Vielmehr besteht in der Dichtigkeit, der Richtung, der Größe und Stärke der Pinselzüge eine gewisse ruhige Regelmäßigkeit. Nur wenige Flecken erscheinen als außerordentliche Betonungen, unabhängig von dem sonst gleichartigen Gefüge. Um so empfindlicher wird

unser Auge für die leiseste Regung in diesem Farbkörper, je länger es sich hineinsieht.

In den Köpfen, die Frans Hals um 1630 malte, hat jeder Strich eine andere Farbe, klarer und blühender als die Wirklichkeit sie bietet, das Ganze aber klingt überzeugend zusammen. In Leibls Bildnis ist kaum eine ausgesprochene Farbe zu finden; selbst das Rot der Lippen ist matt, wenig unterschieden vom Ton der Wange, noch weniger ihm entgegengesetzt. Aber wie es uns mit dem Relief der Malschicht geht, so mit der Farbe: die Unterschiede sind nur ganz gering; doch um so reicher und feiner. Wenn wir in der Markuskirche die Mosaiken beschaut haben, leuchtende Farbe und schimmerndes Gold, und blicken dann auf die Marmorwände, so erscheinen sie uns zuerst nur braun und trüb, aber allmählich zeigt sich ihre Farbigkeit zarter und vielfältiger. So ist es etwa, wenn wir von Böcklin zu Leibl kommen. Betrachten wir diesen Kopf genau, so sehen wir, daß nirgends die Farbe gleich ist, daß zu jedem Pinselzug eine neue Mischung von der Palette genommen ist. Ganz leise wechselt der Ton, warm und kalt, gelblich, bräunlich, rötlich, grau; und alle unendlichen Möglichkeiten der Abstufung, der Verbindung zwischen solchen Haupttönen, es gibt kaum eine Stelle, deren Farbe man mit einem Wort bezeichnen könnte.

Und wie die Farbe, so ist auch der Lichtwert jedes Pinselzuges verschieden. Wir erwähnten schon die gleichseitige Teilung des Kopfes in Licht und Schatten. Aber das ist nun ganz anders gesehen und empfunden als etwa bei Feuerbachs Mirjam, wo ebenfalls der Nasenrücken Hell und Dunkel scheidet: dort ist der Hautton eine im Relief gleichmäßige, in der Farbe kaum bewegte, im Licht kaum abgestufte Fläche, der Schatten linienhaft umgrenzt, in sich ebenso gleichmäßig wie der beleuchtete Teil; in solcher Vereinfachung ist gerade der Wert der Bildform gesucht, wie bei Köpfen der hohen Renaissance, etwa des Bronzino. Bei Leibl dagegen ist der helle Teil des Gesichts in seiner Lichtstärke wieder aufs vielfältigste gegliedert, von Strich zu Strich ist die Farbe verschieden mit Licht gesättigt, und ebenso reich ist der Schatten. Nur am Nasenrücken und Brauenbogen kann man die Grenze des Schattens festlegen, doch auch da bloß ungefähr; sonst geht die Helligkeit in so zarter Stufung zum Dunkel über, daß man nirgends sagen kann,

wo das Licht aufhört und der Schatten anfängt. Etwa von der Stirn zur Schläfe hinüber, oder über dem Mund nach rechts hin. Auch im Schatten überall leise Bewegung der Form, die nun das Licht noch in ganz wenig verschiedenen Winkeln auffängt, zurückwirft. Widerstrahlungen kommen irgendwoher aus dem Zimmer und huschen über ein Stück hin, das vom Fensterlicht nicht getroffen wird. So ist auch in dem beschatteten Teil des Kopfes Leben des Lichtes, und, von ihm erweckt, Auf und Nieder der Form. Man weiß nicht, ob sich die Kunst des Meisters hier noch erstaunlicher zeigt als in der hellen Kopfhälfte. Wie in diesem Schatten das Auge sich formt und aus ihm herausschaut, das ist ein wahres Wunder der Malkunst.

Alles was wir von dem Farbkörper gesagt haben, von seiner ruhigen und zarten Bewegtheit in Relief, Ton, Helligkeit, ist nicht nur Form an sich, sondern ist zugleich Umsetzung des Naturgebildes in das Kunstgebilde. Wir sehen die Bewegtheit der Oberfläche, bestimmt durch die Muskeln und Knochen; und wie vor einem lebenden Antlitz empfinden wir in aller Form das persönliche Sein, das sich in ihr ausprägt.

Jeder Maler sieht aus der Natur heraus, was ihm das Bezeichnende scheint, und er sammelt es und klärt es in seinem Ausdrucksmittel, Linie oder Fläche oder Farbe. Unser Auge ist so eingerichtet, daß es uns von der Außenwelt in drei Arten berichtet: Ausdehnung, Lichtstufe, Farbe. Dem entspricht es, daß einfache Malerei, etwa bei den Nazarenern, die Erscheinung auf drei Wegen nacheinander erfaßt: erst wird das Liniengefüge herausgezogen und aufgezeichnet, dann die Schattenflächen eingesetzt, dann die Farbe aufgetragen, alles in vereinfachter Knappheit. Es ist gleichsam ein Aufeinandersetzen der drei Möglichkeiten des Sehens, von denen jede auch für sich bestehen kann und in der Geschichte der Kunst eigene Ausbildung erfahren hat. Die Nazarener folgen hier dem Vorbild der frühen Renaissance. Die weitere Entwicklung hatte dann statt des Nacheinander solcher Arten des Sehens und des handwerklichen Verfahrens mannigfache Verbindungen gebracht, die durch Velazquez und Rembrandt auf verschiedene Höhen geführt wurden. Leibl sieht nicht in jenen getrennten Formen, sondern er sieht Flächenbewegung, Lichtstufe und Farbigkeit zugleich. Die Umsetzung der Erscheinung in die Sprache der Kunst beginnt bei ihm nicht mit Weglassen und

Zusammenfassen – wie in jenem Kopf Feuerbachs – sondern mit genauestem Nachtasten der Einzelheiten; und sie sind nicht nach einer Seh-Weise gegeben, als Zeichnung oder Schattierung oder Farbe, auch nicht durch ein Nacheinander dieser Mittel, sondern die Werte der Erscheinung sind in jedem Pinselzug zusammen enthalten, jeder gibt ein Stück von ihr gleichzeitig als Flächenrichtung, Lichtbrechung und Farbsättigung. Und aus dem Beieinander der Pinselzüge ergibt sich dann der Zusammenhang der Oberfläche, wie sie sich rundet, wie das Licht darüber spielt, wie das Blut von innen die Haut färbt. Jedes Stückchen des Malkörpers enthält so die Erscheinungsarten zugleich, in der Richtung und Begrenzung und Stärke des einzelnen Pinselzugs, in Ton und Helligkeit der Farbenmischung, die zu jedem Pinselzug von der Palette genommen ist. Was unser Auge kraft seines Baues wahrnehmen kann, Ausdehnung, Lichtstufe, Farbe, das ist hier in kleine Teile aufgesplittert, aber in jedem Teil gleichzeitig wiedergegeben. So ist die Erscheinung in eine höchst verfeinerte Kunstsprache umgesetzt.

Weil diese Umsetzung mit vollendeter Meisterschaft geschieht, deshalb nehmen wir in dem Gewirk der Pinselzüge nicht nur das Äußere eines Antlitzes wahr, sondern es ist darin zugleich sozusagen sein Inneres mit enthalten: wir empfinden das Leben in ihm, vom Knochenbau bis zur Haut, wir begreifen das körperliche und geistige Sein, das jede Form geprägt hat und prägt. Wir sehen nicht nur ein gerundetes, belichtetes, farbiges Formgebilde in mannigfachste Pinselzüge umgesetzt, sondern wir fühlen ein Lebendiges, einen Menschen.

Diese Lebendigkeit spricht am deutlichsten aus den Augen. Sie schauen heraus, wie von jemandem, der gewohnt ist, ruhig zu beobachten; und wir schauen hinein, lesen darin das Wesen dieses Mannes, ahnen etwas von seinem Erleben, Denken, Empfinden. Dann, als zweiter Künder des Persönlichen – wie im Leben – der Mund: auch in ihm prägt sich Art und Schicksal dieses Menschen aus.

Endlich die Hand. Wer menschliche Form zu sehen weiß, dem sagt allein die Hand mehr und sicherer vom Wesen einer Persönlichkeit als all ihr Reden und Schreiben und Tun. Und wie hier die beleuchtete Hand gemalt ist – wir wollen nicht wiederum in Ausführlichkeit den Leser durch das

Gebilde hindurchführen; wer das Malwerk des Kopfes erlebt hat, der wird auch in dieser Hand die Meisterschaft bewundernd verstehen.

Der Bürgermeister Klein, Schwiegervater von Leibls älterem Bruder, Oberhaupt eines unbedeutenden Ortes, längst ins Schattenreich eingegangen, ist durch dies Meisterwerk unsterblich geworden. Gewiß, wir fragen nicht danach, wie sein Leben und seine Wirksamkeit verlaufen sein mag, aber seine Erscheinung ist uns vertraut, die einmalig geprägte Form eines Menschen-Exemplars aus deutscher Erde, sein Wesen, der ruhige und ernste, denkende und empfindende Mann. Indem wir uns in dies Innerliche versenken, will es uns scheinen, daß auch die Anlage des Bildganzen, die einfache gleichseitige Ordnung der hellen, den Ausdruck tragenden Teile übereinander, entsprechend dem Besonderen dieser Persönlichkeit bewußt gewählt sei. Aber das ist nicht sicher, und jedenfalls kann man sonst nicht eine Überlegtheit dieser Art im Aufbau Leiblscher Bildnisse feststellen.

Und wir finden in unserer Sammlung nicht wieder eine solche Innerlichkeit des Ausdrucks. Das Bildnis des Malers PAULSEN gibt nicht Gesammeltheit, sondern Augenblicklichkeit, nicht umschleierten Blick aus der Tiefe einer Menschenseele, sondern rasches klares Schauen nach der Seite; etwas oberflächlich Genießerisches spielt durch die Züge. Bekannte oberbayrische Wesensarten liest man aus dem MÄDCHENKOPF und dem Gesicht des BAUERNJUNGEN, am stärksten aus dem gespannten Antlitz des jugendlichen WILDSCHÜTZEN, mit den scharfen Knochen, dem festen Mund, den fast raubtierhaft blitzenden Augen. Und so fort: die BÄUERINNEN, alt und jung, der JÄGERSMANN, Bildnis des Freiherrn von Perfall, Freund und Jagdgenosse Leibls – ein gemeinsam Seelisches wird man in all diesen Menschen nicht finden. Dagegen strahlt etwa die Lebendigkeit des Rubens aus jedem Kopf, den er gemalt hat, und noch deutlicher ist das bei jüngeren Malern der Gegenwart, denen der Ausdruck das Entscheidende ist; indem der Kunstwille sich ganz darauf einstellt, strömt der Geist des Schaffenden bis in die letzten Verästelungen der Form hinein, oft sie umbiegend, zerreißend. Leibl will nicht Seele gestalten, nicht zu unserer Seele sprechen; wer das bei ihm sucht, findet sich meist ziemlich enttäuscht, oft ganz, belohnt nur in

58 *Leibl*

59 *Leibl*

den seltenen Fällen, wo das Modell eben einen so innerlichen Ausdruck hatte wie der alte Bürgermeister: mit der Umsetzung der Erscheinung wurde auch die Ausprägung des Geistigen in der Form mit eingefangen. Das Seelische kommt vom Modell, nicht vom Maler, daher ist es in all den Köpfen und Händen verschieden stark und verschieden geartet, je nachdem die Erscheinung es bot, und manchmal sehen Leibls Köpfe auch aus wie Masken. Alles übrige, das nicht menschliche Form ist, hat bei ihm niemals Ausdruck, sondern lediglich malerischen Wert, als Wiedergabe der Wirklichkeit und als kostbares Handwerk. Leibl malt nicht inneres Erlebnis, sondern genau Beobachtetes; das Entscheidende ist die meisterlich feine und sichere Umsetzung des Sichtbaren in das Gebilde aus Farbe, aus Pinselzügen.

Dies Malwerk hat seine eigene Geschichte. Der Bürgermeister Klein ist ziemlich nahe dem Anfang von Leibls Laufbahn gemalt. Dann wird der Vortrag leichter, der Farbkörper flaumiger; so in den beiden Gemälden von 1874, der DACHAUERIN MIT KIND und dem großen Bilde der beiden DACHAUERINNEN (Abbildung 58) in ganzer Gestalt. Man vergleiche etwa das Gesicht der jüngeren Biertrinkerin mit dem Kopf des Bürgermeisters; erhaben ist dies Antlitz nicht, mit dem etwas blöd-verschlossenen Ausdruck; wenn wir die Frau sprechen hörten, dann wären es wohl unbeholfene Sätze und die eigentümlichen Vokale aus dem bodenständigen Kehlkopf, nicht edel geschwungene Musik wie Feuerbachs Tamburinschlägerin sie ahnen läßt – aber als Malerei ist dies Gesicht, mit dem Stück Schleier darüber, etwas Außerordentliches. Vielleicht sieht man die ganze Feinheit erst, wenn man die eigentümliche Zerlegung der Erscheinung in jenem früheren Gemälde vollständig erlebt hat, gleichwie Leibl selbst von dem einen zum andern in stetiger Weiterbildung seines Auges und seiner Hand gekommen ist; die Bewegung der Oberfläche, das Spiel des Lichtes darüber, ist nun von einer Feinheit noch höherer Art.

Der MÄDCHENKOPF von 1879 ist eigentümlich tupfend gemalt; in der gleichartigen Farbschicht und der kaum merklich gestuften Belichtung ist doch zarteste Leben der Fläche gegeben. Auch diese Art von Malerei setzt wieder die früheren Stufen voraus.

Endlich wird der Farbkörper glatter, der Vortrag flüssiger, einheitlicher; das sehen wir bei den zwei WILDSCHÜTZEN (Abbildung 59), einem Stück jenes großen Bildes, an dem Leibl von 1882 bis 1886 arbeitete und das er dann zerschnitten hat.

Man nennt die spätere Weise Leibls gewöhnlich die „Holbeinsche Art", indessen hat Holbein ganz anders gemalt, wie denn sein Handwerk eine völlig verschiedene Herkunft und Entwicklung hatte. Doch mag Leibl wohl an die Vollendetheit der alten Tafeln gedacht haben. Selbständig, selbst erarbeitet, ist seine spätere Malart ebenso wie die früheste, die der Courbetschen sehr nahe steht. In der Mitte der siebziger Jahre hat sein Strich eine gewisse Ähnlichkeit mit Manet, etwa in den Brustbändern der beiden Dachauerinnen, dem Krug, der Wand; aber diese Verwandtschaft ist wesentlich entfernter als die nahe Beziehung zu Courbet in seinen früheren Meisterwerken. Im ganzen verläuft die Entwicklung der Leiblschen Malkunst nach eigenem Gesetz.

Wie nun das Handwerk Leibls im Laufe der drei Jahrzehnte seines Schaffens sich wandelt, so stellt es sich auch außerdem innerhalb einer Zeit, oft bei demselben Gemälde, verschieden ein, je nach der Gegebenheit, deren Umsetzung in Malerei sein Ziel ist. Wir verglichen den Kopf des alten Bürgermeisters mit einer der DACHAUERINNEN (Abbildung 58): der Unterschied ergibt sich nicht nur aus der Entstehungszeit, sondern natürlich auch aus der Verschiedenheit des Vorbildes. Gerade auf dem großen Gemälde mit den beiden Frauen kann man sehen, wie sich die Pinselführung der Mannigfaltigkeit der Erscheinung anpaßt; wie Leibl Metallschmuck malt oder Steingut, dünnen Schleier oder dicke Strümpfe, getünchte Wand oder gescheuerten Tisch — alles ist von unübertrefflicher Treue, und doch nie von jener erkältenden Genauigkeit, die sonst oft den Fleiß des Malers so schlecht lohnt; auf kürzestem Wege ist jeweils das Wesentliche der Erscheinung in Malwerk umgeschaffen, und nirgends vergißt man, daß ein Meister mit Pinsel und Farbe umgeht, Naturtreue und Handwerk halten sich die Wage.

Zeigt dies größte Bild unserer Leibl-Sammlung die weiteste Mannigfaltigkeit des Pinselstrichs, so auch die reichste Farbigkeit. In seinen späteren Werken mit mehreren Gestalten ist die Bildfläche gleichsam zerlegt in Scheiben klarer, scharf gegen einander stehender Farben. Hier ist die Farbe weich in den

starken Zweiklang von Schwarz und Weiß eingefügt. Was bunt ist an der Bauerntracht, vor allem das Rot der Bänder, ist wenig, läßt die Hauptflächen des schwarzen Stoffes frei. Weiße Wand, hellgrauer Boden, hellbrauner Tisch; Halbdunkel hinter den Frauen, dunkelbraun das Fenster; vor diesem der helle Krug, vor der weißen Wand das dunkle Bild. Die Hauptteile der Umgebung sind rechtwinklig begrenzt, als verschiedenwertiger und doch ruhiger Grund zu den Gestalten, sie nehmen auch deren Farben gleichsam zwischen sich, das Schwarz und Rot und Grau und die Hauttöne. Nun sind aber die Farben der Umgebung nicht so einfach wie die eben gebrauchten Worte; die getünchte Wand ist nicht ein schlichtes Weiß, sondern ein wunderbar lebendiges Gewirk, mit feinem bläulichem Schimmer; ganz wolkig-weich gehen die Farbwerte ineinander. Auch das Schwarz ist eine malerisch kostbare Fläche.

Die breiten Massen von Schwarz und Weiß, die mittelgroßen Flächen der halbdunklen Töne, der bunte Zierat, die warmen Helligkeiten der Köpfe und Hände — all das erscheint fest gefügt. Diese Ordnung ist dabei so einfach, daß man wohl denken könnte, sie habe sich ohne Zutun des Künstlers ergeben, doch sieht man in dem kleineren Gemälde der DACHAUERIN MIT KIND, zur gleichen Zeit gemalt, dieselbe Klarheit der Flächenordnung, denselben sicheren Zusammenklang der Farben, die noch sparsamer zwischen Schwarz und Hellgrau gewählt sind.

Andere Künstler entwickeln solche Ordnung zu stärkerer Wirkung, Whistler hat in das Nebeneinander rechtwinkliger Flächen von verschiedenem Grau, in den davor hinziehenden still geschwungenen Umriß einer schwarz gekleideten Gestalt eine Stimmung gebannt, die zwar leise ist, aber von zwingender Kraft. Bei Leibl fehlt solcher Klang, er hat ihn nicht gewollt, und diese Art des Aufbaus verliert sich denn auch bei ihm wieder.

Was wir vorhin an den einzelnen Köpfen bemerkten, gilt ebenso von der Anlage reicherer Bilder: Leibls Gemälde haben keinen Gedanken-Gehalt, die Form ist nicht Ausdruck innerlichen Erlebens, er will nicht Stimmung geben, nicht zur Seele des Betrachters sprechen; sein Streben ist es, die einfach gewählte Erscheinung in kostbares Malwerk zu wandeln; die Feinheit und der Reichtum des Farbkörpers, die Vollendetheit der Umsetzung, das ist seine

Meisterschaft. Durch sie hat er die Entwicklung der deutschen Malkunst emporgerissen, in neue Bahn gelenkt.

Während das handwerkliche Können jener anderen Meister, an die wir uns vorhin noch einmal erinnerten, keine Aufnahme und Fortbildung fand, scharte sich um Leibl ein Kreis gleich gerichteter Begabungen, denen die gute Malerei als solche Sinn und Ziel ihrer Bestrebungen war. So ist Leibls Wirken nicht nur eine merkwürdig-vereinzelte Erscheinung, sondern sie führt eine Erhebung der Malkunst in breiter Linie herauf. Das ist für uns natürlich nichts weiter als eine geschichtliche Tatsache, unsere Bewunderung für Leibls Schöpfungen kann dadurch nicht höher werden: jedes Kunstwerk will für sich erlebt sein, ohne daß wir nach rechts oder links, nach vorwärts oder rückwärts schauen.

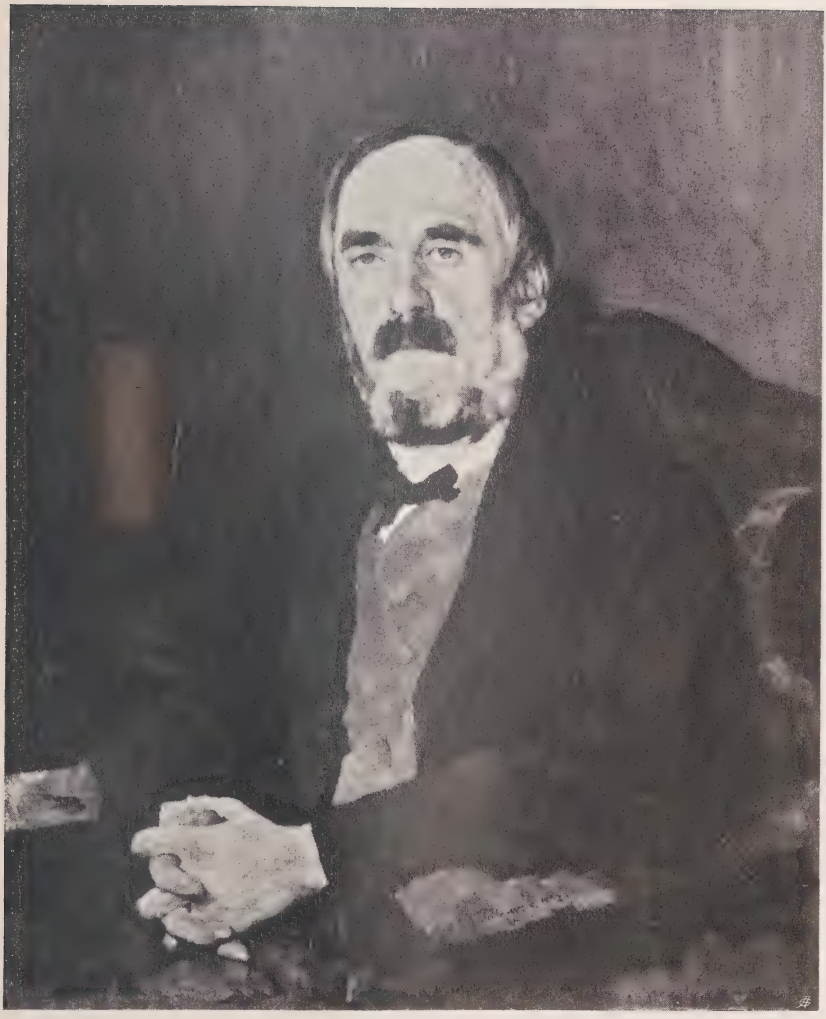
In dem Kreise, der sich um 1870 in München mit Leibl zusammenfand, spielte Victor MÜLLER eine bedeutende Rolle, weniger durch seine Leistungen als durch die Anregung, die er brachte. Er war fünfzehn Jahre älter als Leibl, war in Antwerpen und Paris gewesen, hatte dort Courbets Malerei kennengelernt; 1865 kam er nach München. In unserer Sammlung von ihm die farbenfrische Skizze SCHNEEWITTCHEN; deutlicher weist die weibliche Halbfigur, SALOME, auf die neuen Absichten der Beobachtung und Malerei sowie auf die Verwandtschaft mit Courbet hin.

Ungefähr gleichaltrig mit Leibl waren Eysen und Alt.

Von Louis EYSEN das farbig kostbare Bildnis seiner MUTTER, im Zimmer sitzend; der WIESENGRUND, 1877 gemalt, zeigt ein gewisses Abrücken von Leibl in der starken Aufhellung der Palette.

Von Theodor ALT ein Bildchen aus dem Jahre 1870: RUDOLF HIRTH DU FRÊNES, — der ebenfalls zum Leibl-Kreise gehörte — in der Werkstatt.

Feinheit der Malerei im Sinne Leibls verbindet sich mit kostbarer Farbigkeit in den Werken des Wieners Charles SCHUCH. Neben Landschaften, wie der Ansicht von FERCH am Schwielow-See, wundervoll in Beobachtung und Vortrag, malte er gern STILLEBEN, weil da sein Farbengeschmack — vielleicht ein wienerisches Erbteil — schon von der Zusammenstellung des Gegenstandes an voll wirken konnte. Er selbst betrachtete solche Bilder nur



60 *Trübner*

Trübner

als Vorarbeiten zu Landschaften großen Umfanges; in der National-Galerie hängt ein solches Gemälde, das TAL DES DOUBS, prächtig in Vortrag und Farbe, besonders bei den bemoosten Steinen. Man findet heute dies Bild meist zu groß, oder, unfreundlicher ausgedrückt, mißlungen; es enthält jedoch alle Vorzüge seiner Kunst; nur zeigt sich eben bei dem reicheren Gegenstand und dem größeren Umfang, daß die gute Malerei allein noch nicht die Bewältigung von Raum und Bildaufbau sichert – was man bei den kleineren und einfacheren Werken eher übersieht.

Schuch hielt sein Können noch nicht für reif genug, und da er nicht auf Erwerb angewiesen war, stellte er nicht aus; schwere Krankheit machte dann seiner Laufbahn früh ein Ende, und erst nach seinem Tode wurden diese Zeugnisse gepflegter Malkunst bekannt.

Die stärkste Begabung, die aus dem Leibl-Kreise hervorging, war Wilhelm TRÜBNER. Zuerst unterrichtete ihn in Stuttgart Hans Canon – wir erwähnten schon sein Frauenbildnis – dann kam er zu Leibl. Victor Müller gab ihm viel Anregung, und mit Schuch war er eng befreundet. 1876 malte er das große BILDNIS SCHUCHS, eine selbständige Weiterbildung der frühen Weise Leibls. Am nächsten kommt er ihm in dem Bildnis des Bürgermeisters HOFFMEISTER, 1872 (Abbildung 60): eine kräftige und bewundernswerte Malerei; die Hand ist vielleicht das Höchste, das ihm je in der Kunst des Malens gelungen ist. Eine gedämpfte Farbigkeit erlesener Art verbindet sich mit der Feinheit des Vortrags. Besonders reizvoll in der Farbe das kleine Bildchen der FRAU AUF DEM SOFA, ebenfalls von 1872. Zwei Jahre später die Klostergebäude auf der HERRENINSEL IM CHIEMSEE (Abbildung 61), ein meisterlich feines Gebilde von Grün und Grau in weichsten Abstufungen. In der Malerei zeigt sich hier viel Ähnlichkeit mit Schuch. Bis ins kleinste geht die Umsetzung der Erscheinung in ein lebendiges Gewirk von Pinselzügen, die nicht nur durch ihre Farbe, sondern auch durch Zug, Breite, Relief wirken. Man betrachte ganz genau das Gebäude: wie da jede Einzelheit, jede Lichtschwankung durch diese Art des Vortrags ausgedrückt ist; in den ganz schmalen Profilen ist die Farbe gleichsam hingekämmt, kurze Pinselzüge reihen sich an einander, endigen beiderseits in lockerer Begrenzung, die sich aus dem Auf-

setzen und Wegziehen der Pinselhaare ergibt. Unter unseren Schuchbildern zeigt die Ansicht von Ferch ein besonders ähnliches Verfahren.

Trübner malte den Bürgermeister mit einundzwanzig Jahren, Chiemsee mit dreiundzwanzig. Erfolg hatte er mit solchen Meisterwerken freilich nicht, das Bildnis stand im Hause des Dargestellten Jahrzehnte hindurch auf dem Boden. So versuchte Trübner eine Zeit lang, andere Bahnen zu wandeln, die damals manchen Fachgenossen zu lautem Ruhm führten: er malte Vorwürfe aus der Sage mit einem reichen Durcheinander nackter Figuren, Titanenkampf, Amazonenschlacht, wilde Jagd; die Malerei ist auch hier kostbar, aber es zeigt sich die Grenze der Begabung und Schulung: da alles nach dem Modell vorbereitet ist, ergibt sich ein peinlicher Widerspruch zwischen der Bildabsicht und der Durchführung; noch peinlicher wenn die Gestalten lebensgroß sind.

Dann aber besann sich Trübner wieder auf seine wahre Anlage, wählte – neben Bildnissen – ganz anspruchslose Gegenstände, Stilleben, Akte, Landschaften, fand zugleich den Anschluß an die hellere, farbigere und breitere Malerei, die inzwischen von anderen Meistern entwickelt war; dabei bildete er in Farbigkeit und Vortrag eine eigene Weise aus, in der sich die ruhige, etwas nüchterne Klarheit seines Wesens gestaltet. Unsere Sammlung enthält von dieser späteren Art zunächst zwei Landschaften, aus dem Odenwald und dem Neckarland. Der SIEGFRIEDSBRUNNEN IM ODENWALD, gemalt 1902: Bäume, Lichtung, Holzstoß, Waldrand – hell und farbig bis in die Bildecken hinein. Man würde nicht auf den Gedanken kommen, daß dies von demselben Auge gesehen, von derselben Hand gemalt sei wie das zarte, graue, dunkle Chiemsee-Bild. Die Wandlung im künstlerischen Sehen, von dem schweren Ton alter Bilder zur Helligkeit und farbigen Kraft zeigt sich in der National-Galerie vielfach, hier vielleicht am schärfsten. Dort Dunkelgrün und Grau, in mildester Abstufung, aber doch in großen Flächen zusammengehalten, weiche Malerei. Hier kühles scharfes Grün und Blau, völlig zersplittert, breiter Vortrag. Pinselstrich neben Pinselstrich, groß, meist dem Viereck sich nähernd. Auch die Zeichnung, das Laubwerk, bekommt dadurch etwas Zackig-hartes. Und jeder dieser festen, fast möchte man sagen trutzigen Striche hat seine eigene Farbe. Man gehe diesem Wechsel einmal genau

62

Trübner

63 *Trübner*

nach, beginne etwa in der Umgebung des Brunnens, wo die Unterschiede am stärksten und reichsten sind; nach oben hin, im Lichterwerden, nähern sich die Töne mehr einander. Tritt man wieder zurück, so verwischt sich die Zerteilung, es bleibt anregende Farbigkeit und Leuchtkraft, und sogar – nicht häufig bei Trübner – eine gewisse Stimmung, etwas von der gesunden, duftenden Frische des deutschen Waldes. Wie Trübner im Gespräch jede Äußerung von Gefühlen vermied, so in seinen Gemälden; der Empfindungswert dieses Bildes ist kaum bewußt erstrebt, sondern wohl dadurch hineingekommen, daß die Keuschheit der Natur bei der Umsetzung ihrer farbigen Erscheinung in die meisterliche, aber harte und trockene Malerei mit auf die Leinwand gebannt wurde.

Die andere Landschaft, von 1913, der KLOSTERGARTEN VON STIFT NEUBURG bei Heidelberg (Abbildung 62), zeigt eine Verstärkung des Grün und Blau, Verschärfung ihrer Überkreuzungen, Steigerung des Gesamteindrucks zu einer gewissen Pracht – die aber nicht hohl ist, sondern ganz nüchtern aus der Sache entwickelt, aus der Gegebenheit der Natur und dem eigenen Gesetz der Malerei.

Neben der Wiedergabe des Menschen, in Bildnis und Akt, neben Landschaft und Stilleben hat Trübner auch Tiere dargestellt, ebenso sachlich und meisterhaft. So gibt es eine Anzahl vortrefflicher Hundebildnisse, und um 1901 hat er vielfach Pferde gemalt, meist mit einem Reiter oder einer Reiterin, in großem Maßstab, und dabei fand er zugleich Gelegenheit, nun die Breite des Striches anzuwenden, die Stärke der Farbe und des Lichts, auf die es ihm jetzt ankam. Zur Zeit ihrer Entstehung wirkten solche Pferdebilder durch die Großzügigkeit und Kraft der Malerei auf viele Betrachter fast erschreckend. Unsere Sammlung rühmt sich eines der kostbarsten dieser Reiterbildnisse, FRÄULEIN GOERZ zu Pferde (Abbildung 63). Die Pinselzüge sind ganz breit und mächtig, und wenn man sie mit der Malweise des frühen Hoffmeister-Bildnisses vergleicht, so sieht man die Weite des Wegs, aber auch die Folgerichtigkeit: die Umsetzung der Erscheinung in das Gefüge klar geformter Pinselstriche ist beidemal im Grunde ähnlich, aus gleichem persönlichem Gefühl entstanden, nur in dem älteren Werk zarter, schwebender, in dem späteren härter, wuchtiger. Ebenso zeigt die Farbigkeit bei allem Unter-

schied in der Kraft des Einzelnen doch die gleiche Anschauung; schwarz, grün und braun verbinden sich auch in dem Reiterbild zu einem merkwürdig ernsten Klang, der diesem Meister eigen ist.

Gutes Handwerk wurde in München nicht nur vom Leibl-Kreis gepflegt; schon in der Piloty-Schule fand malerische Begabung glückliche Förderung, das sehen wir etwa an DEFREGGERS frisch gemalter ALMLANDSCHAFT von 1880 – während er seinen Weltruhm jenen Salonbildern Tirolischer Tracht verdankte. Schüler Pilotys war auch Wilhelm von DIEZ, der dann seit 1870 eine fruchtbare Lehrtätigkeit an der Akademie ausübte. Ein Stilleben, das TOTE REH, gibt eine Vorstellung von der guten Malerei, deren er fähig war. Das später entstandene WALDFEST zeigt ein Ausgleiten in die geschichtliche Maskerade, die man in München besonders liebte und selbst gern spielte. Sehr reizvoll das Malwerk in den kleinen Bildchen von Albert von KELLER; so in der vielgestaltigen Skizze zu einem auch größer ausgeführten Gemälde, einer MILITÄRISCHEN ZEREMONIE: die sterblichen Überreste eines französischen Generals werden ausgegraben, um in heimische Erde gebracht zu werden; aufs genaueste beobachtet die Haltung der bayrischen und französischen Herren, die Farben, leicht und angenehm der Vortrag. Noch aus den siebziger Jahren das kleine Bildnis einer SITZENDEN DAME, zart empfunden und liebevoll gemalt kaum – ein anderer Künstler in Deutschland hat verfeinerte und gepflegte Weiblichkeit so verstehend gesehen und geschmackvoll wiedergegeben wie Keller. Freilich verweilte sein Empfinden und seine Einbildungskraft auch gern in den Grenzgebieten gesunder Sinnlichkeit, und als Maler hielt er nicht ganz stand, wenn er in größerem Maßstab arbeitete.

Später kamen dann allerhand Gruppen, die jeweils eine bestimmte Art von Malerei pflegten, die Dachauer, die Scholle; unsere Sammlung enthält nichts davon. Daneben die Stuck-Schule, und ein Heer von Salonmalern.

Anders als in München entwickelt sich die gute Malerei in Berlin. Sie kommt schneller aus der Courbet-Art heraus und findet dann rechtzeitig den Anschluß an die Entfaltung des Impressionismus. Diese Hellhörigkeit, sozusagen, ist den Berlinern bis zu den jüngsten Wandlungen des

Formwillens geblieben, geschärft durch heftige Kämpfe, auch durch Schriftsteller und Händler. In München dagegen ging es friedlicher zu; in den riesigen Kunstläden wurde gezeigt, was die Fremden kaufen sollten – allsommerlich kam ein gewaltiger Strom von Käufern – und die Presse war so patriotisch, dem Ruf Münchens nicht schaden zu wollen. Erst in letzter Zeit ist das alles anders geworden.

Die neuere Malkunst und ihre Entwicklung verkörpert sich an der Spree in Max LIEBERMANN. Aus altangesessenem jüdischem Patriziat stammend, hat er die feine Kultur Berlins in sich, die später infolge der Entwicklung der Reichshauptstadt fast nur bei stillen Menschen zu Hause war, selten bei denen, die zu Führern im geistigen Leben berufen wurden. Auch die Schärfe des Verstandes und Witzes ist ihm eigen, die wir schon beim alten Schadow finden, ebenso dessen unbeirrbare Beobachtungsgabe, die Ablehnung alles Pathetischen, die hier aber nicht als lediglich verneinende Eigenschaft zu verstehen ist, sondern als bejahende, weil sie eben der Erfassung des Wirklichen Kraft und fast ethische Weihe gibt. Gute Berliner Überlieferung ist auch die Bewertung des gründlichen Handwerks, wie es ebenfalls der alte Schadow, dann Krüger und manche seiner Zeitgenossen gepflegt hatten. Berlinisch endlich die stets wachsame Kampfbereitschaft, kein Gewährenlassen und Nachgeben, sondern immer den gespitzten – aber niemals vergifteten – Pfeil im Köcher und rasch auf dem Bogen. Und unermüdliche Lebendigkeit auch im eigenen Lager.

Diese Persönlichkeit — Erbe und Eroberer, nüchtern sachlich und geistvoll sprühend, Liebhaber guten Handwerks und Verehrer des Genies, genießend und kämpfend – ging nun einen besonderen und, wie man im Rückblicken sagen darf, glücklichen Weg. Lernte das Handwerk bei dem trefflichen Berliner Maler und Pferdeliebhaber Steffeck, kam dann nach Weimar zu dem Belgier Pauwels. Von 1873 bis 1878 war er hauptsächlich in Paris, stand unter dem Eindruck des begabten Ungarn Munkaczy und der innerlich feinen Werke Millets, trat in Holland Israels persönlich nahe, kopierte dort Frans Hals – zum Erstaunen eines damals sehr berühmten Berliner Kollegen. Lebte dann fünf Jahre in München, seitdem in Berlin, an der Stelle wo Berlin am schönsten ist: nach der einen Seite blickt man in den Tiergarten,

nach der andern über Pariser Platz und Linden. Erlesene Gemälde der impressionistischen Meister an den Wänden der beiden einfachen Wohnzimmer rufen sein Auge dauernd zur Pflicht des hoch aufgefaßten Berufes, so wie die tägliche Messe das Herz des Priesters; in seinem Schreibzimmer Zeichnungen von Menzel und eine kleine, aber kostbare Bücherei, darunter eine reiche Daumier-Sammlung; in der Werkstatt nur eigene Arbeiten. Alte Möbel, chinesisches Gerät und moderne Bilder – Überlieferung, Handwerk und Vorwärtsdrängen. Menzel und Daumier – Liebermann empfindet deutsch, liebt Mozart, kennt seinen Goethe, und zugleich ist er ein guter Europäer, war alljährlich auf Reisen im Auslande, mit führenden Geistern aller Länder in Verbindung und Austausch. Dabei nicht passiv, sondern im höchsten Maße aktiv; alles, was an ihn herankommt, insbesondere die künstlerischen Werte, sofort in die Form seines Geistes einfügend – oder ablehnend. Treu sich selbst, und seinen Freunden, unzugänglich für Gegner und Vermittler.

Neben seiner Leistung im Handwerk hat das Erregende und Gewinnende seiner Persönlichkeit Feindschaft wie Verehrung hervorgerufen, aber die Verehrung hat gesiegt. Sein Name war lange in Berlin eine Art Feldgeschrei; die Jugend und alles was vorwärts wollte, scharte sich um ihn nicht nur die bildenden Künstler; die Inhaber der kurulischen Sessel – in Staat und Kunst – betrachteten ihn als Aufrührer. Die Träger und Lenker der öffentlichen Meinung, Museumsleiter, Hochschullehrer, Schriftsteller, standen zum großen Teil unter dem Zauber seiner Persönlichkeit, am meisten gerade die einflußreichsten, Schicht nach Schicht. Seine Art ist daher vielfach in die Schriftstellerei übergegangen, ohne daß sie es merkte, die Kunst erscheint da weniger als stilles Blühen, mehr als Äußerung des Charakters, als kämpferisches, eroberndes Handeln.

Freilich die jüngsten Regungen des Kunstwollens in Europa hat Liebermann nicht gebilligt und öffentlich bekämpft; von hier tönt ihm vielfach Geringschätzung und Feindschaft entgegen. Zeit und Abstand werden Gerechtigkeit und Abwägung bringen.

Wie anders diese Persönlichkeit und dies Leben als etwa Leibls schlichte Art und Zurückgezogenheit! Liebermann malte die bedeutendsten Männer

aller Berufe, Industriekapitäne und Bankgewaltige, Staatsmänner, Parlamentarier und Stadthäupter, Ärzte, Schriftsteller und Verleger, Dichter und Musiker – Leibl malte wenige schlichte Menschen, die ihm der Zufall entgegenführte. Leibl war kurze Zeit in Paris, stand Courbet nahe, arbeitete mit ein paar Münchener Freunden an der Gewinnung guten Handwerks, verbrachte dann aber den größeren Teil seines Lebens auf dem Lande, in Graßlfing, Schondorf, Berbling, Aibling, Kutterling, befreundet mit den einfachen Leuten, die da wurzelten, ohne persönliche Beziehung zum Kunsttreiben, stolz auf seine Leibeskraft fast mehr als auf seine Kunst, dem edlen Weidwerk mit gleicher Handwerk-Gerechtigkeit obliegend wie der Malerei. Was in Europa vorging, erreichte ihn kaum in seinen Dörfern, er sprach lieber mit Bauern und Jägern; kamen seine Bilder in die Ausstellungen, so wurden sie anerkannt, auch bewundert und zu guten Preisen verkauft, aber seine Kunst war nicht Kampfruf von Parteien für und wider, er führte nicht eine Richtung wie Liebermann als Präsident der Sezession und als „heimlicher Kaiser" – wie man einmal gesagt hat – der vorwärtsstrebenden Geister auf allen Gebieten; von Leibls Wesensart ging nichts in die Schriftstellerei und die allgemeine Anschauung über.

Liebermanns Werk – Gemälde, Radierungen, Steindrucke, Holzschnitte, Zeichnungen – spiegelt den Reichtum, die Beweglichkeit und die feste Haltung seines Geistes. Im Gegenstand, um von außen zu beginnen, verhält er sich von vornherein ablehnend zu der Salonmalerei und der staatlich geförderten Geschichtsmalerei Berlins, zur Gedankenkunst und zur Italien-Begeisterung. Fühlte sich dagegen hingezogen zu den Gestalten eines Millet und Israels, Gestalten aus dem arbeitenden Volke. Der soziale Zug der Zeit äußert sich darin, aber die Regierenden in Deutschland, obwohl sie selbst soziale Gesetze besser und früher machen ließen wie in anderen Ländern und als Beruf ihrer Frauen werktätige Liebe an allen Leidenden betrachteten, lehnten solche Bilder als Arme-Leut-Malerei mit Widerwillen ab. Und dieser Eindruck, daß Liebermann eine Art Aufrührer sei, blieb, auch als er selbst sich längst von solchen Darstellungen arbeitender und mühsam durchs Leben ziehender Menschen abgewandt hatte, er malte friedlich in der Sonne sitzende oder spielende Greise und Waisenmädchen in holländischen Höfen,

späterhin fesche Reiter und fröhlich badende Jungen, farbiges Lagerleben am Seestrand, schließlich fast nur Landschaften und Bildnisse. Ausnahmsweise auch einmal etwas Biblisches: seine Erfindungsgabe hat sich mehr in den Buch-Illustrationen ausgelebt. Alles aber, was er gemalt hat, ist nicht nur mit innerem Anteil empfunden, sondern mehr noch mit dem Auge gesehen, Anwendung einer künstlerischen Absicht, die sich auf Linie und Raum, Licht und Farbe bezieht und immer vor allem gute Malerei sein will.

Eine Ausstellung seines gemalten Werkes in der Akademie zum siebzigsten Geburtstag des Künstlers hat einen sehr umfassenden Überblick gegeben; viele Besucher der National-Galerie werden daraus eine abgerundete Vorstellung seiner Kunst dauernd gewonnen haben. Unser Bestand ist nur eine kleine Auswahl und nur unter erschwerenden Umständen zusammengekommen: auf die frühesten Ankäufe – die beiden großen Gemälde wurden noch durch Jordan, den ersten Direktor der Galerie, erworben – folgte eine lange Pause, verursacht durch jene Gegnerschaft auf den kuruli schen Sesseln; während zweier Jahrzehnte kam nur die kleine holländische Flachlandschaft in die Sammlung; erst in jüngster Zeit konnte eine Reihe von Bildern hinzugefügt werden. So entgingen der Galerie Hauptwerke aus den blühenden Mannesjahren Liebermanns, ein Versäumnis, das kaum wieder gut zu machen ist.

Immerhin lernt man doch auch in unserer Sammlung die Kunst Liebermanns in ihrem Wesen und ihrer Entwicklung kennen, besser als in den anderen Galerien Deutschlands, Hamburg ausgenommen.

Jene zwei großen Gemälde bezeichnen den Anstieg des Weges, Hauptstücke beide.

Die GÄNSERUPFERINNEN (Abbildung 64), gemalt 1872, als Liebermann fünfundzwanzig Jahre alt war. Gleichzeitig mit den frühen Meisterwerken Trübners; ähnlich die dunkle Haltung, in manchem auch die Art der Farbigkeit; doch ist der malerische Vortrag ohne jene Durchbildung, die Trübner dem Austausch mit Leibl verdankte: er ist nicht Form an sich, sondern richtet sich nach dem Gegenstand, in vielen Teilen ist der Farbkörper eine fast einheitliche Schicht, in anderen wird die Pinselführung locker, namentlich bei dem Gefieder, das wohl den Maler an diesem Vorwurf besonders reizte; die Umsetzung der Erscheinung zeigt da bereits eine hohe Meisterschaft.

65

Liebermann

Daß Liebermann hier die Bildfläche noch nicht als malerische Einheit nimmt, wie damals Leibl und seine Freunde, sehen wir auch an dem harten Hineinschneiden des Fensters in die Dunkelheit: die Darstellung des Raumes beschäftigt ihn; dazu dient ferner, auf der anderen Seite, die Laterne, oben die zurückführenden Balken, und vor allem die aufs feinste überlegte Anordnung der Gestalten: in zwei Schrägen, und rechts, nach dem Fenster zu, in das Halbdunkel eines Nebenraumes hinein.

Und in dem Raum ein anderes, für Liebermann bezeichnendes: Bewegung. Nur die beiden Randgestalten sind für sich beschäftigt, zwischen den übrigen ein vielfältiges Hin und Her. Ein Mann bringt neue Patienten; daneben, in der Tiefe, an der Kreuzung der beiden Schrägen, schreitet eine Frau in entgegengesetzter Richtung. Alles ist treu nach der Natur gemalt, jede Stellung so, daß ein Modell sie lange genug aushalten konnte, aber wie die Anordnung nicht gekünstelt wirkt, so die Bewegungen kaum modellhaft. Ja es geht durch das Ganze eine Stimmung, die man etwa als Andacht zur Arbeit bezeichnen könnte.

Die Malerei also in diesem Jugendwerk schon meisterlich, wenn auch nicht zur reinen Form abgeklärt wie damals bei Leibl und Trübner; außerdem aber, was dort fehlte, Raum, Bewegung und Stimmung.

All dies erscheint dann weiter entwickelt in dem zweiten Hauptstück unserer Sammlung, FLACHSSCHEUER IN LAREN (Abbildung 65), 1887 gemalt, fünfzehn Jahre später. Räumlichkeit ist hier wohl der erste Eindruck. Die Linien der hellen Dielen führen in die Tiefe, oben die Balken der niedrigen Decke. Dazwischen starke Schrägen: links, den Fenstern entlang, die sitzenden Arbeiter; dann, frei im Raum verteilt, die Mädchen, die den Faden bereiten. An einer Zeichnung in unserer Sammlung können wir sehen, wie Liebermann sich um die räumlich wirksamste Aufstellung dieser Gestalten bemüht hat. Das Gemeinsame des technischen Vorgangs hält die scheinbar lockere Ordnung in Form und Eindruck merkwürdig zusammen. Das gleichmäßige Drehen der Räder, im rechten Winkel dazu die Fäden. Nicht Einzelbewegung wie bei den Gänserupferinnen, sondern die einfache Logik der Fabrikation; der Mensch, Jugend, an die Maschine gespannt. Diese gleichmäßige Fesselung, Kennzeichen unserer Zeit, ist nie einfacher, klarer und ergreifender Bild ge-

worden. Menzels Eisenwalzwerk, voll malerischer Trefflichkeiten, ist dagegen eine Darstellung des Einzelnen, mit kühler Sachlichkeit beobachtet.

In der Bildform kommt nun noch ein Neues hinzu: das Licht. Es strömt aus den Fenstern rundum in den niederen Raum, liegt auf den Dielen, hellt die Schürzen und Kopftücher auf, spielt über die Gesichter. Der Unterschied von jenem fünfzehn Jahre früher entstandenen Bild ist beträchtlich: Liebermann hat inzwischen die allgemeine Entwicklung zur Helligkeit für sich mit vollzogen. Die Farbe ist dabei ein gleichsam dienender Wert, sie hat nirgends eigenen sinnlichen Reiz, schließt sich im Ganzen zu einem milden Ton zusammen, ordnet sich der Wirkung des Raumes und des Lichtes ein. Die Bewegungen wieder nach dem Modell gegeben, aber doch durchweg überzeugend, und dabei Teile des gleichmäßigen Rhythmus, des Liedes der Arbeit.

Die SCHUSTERWERKSTATT entstand zwischen diesen beiden großen Gemälden, 1881, zeitlich und malerisch dem zweiten näherstehend. Der Künstler will hell malen, der Gegensatz zu der Dunkelheit der „Gänserupferinnen" ist vollkommen. Zugleich achtet er aufmerksam auf alles Einzelne – wie Menzel – wählt den Gegenstand sogar aus der Freude am Wiedergeben recht vieles Einzelnen. Die Malerei hat noch etwas Schweres, Materiell-Gebundenes. In der Farbe eine gewisse Tonigkeit, wie bei den Gänserupferinnen, aber hier ist es ein ganz lichtes Grau, aus dem sich die Farben leise herauslösen, besonders reizvoll ein ins Rötliche spielender Ton an der Wand, der auch auf dem großen Bilde von 1887, im Boden, ähnlich wiederkommt. Die Bewegung ausgezeichnet beobachtet, namentlich bei dem Jungen: ganz Hingegebenheit an die Arbeit.

Nun darf man freilich nicht aus diesen drei Bildern, 1872, 1881, 1887, die Vorstellung einer dünnen Entwicklungslinie herausziehen: dunkel, ganz hell, ziemlich hell, und dabei die Farbe dem Gesamtton untergeordnet. Unsere Sammlung gibt bloß Ausschnitte, wie auf einer Eisenbahnfahrt mit langen Tunnels durch vielformiges Gebirge.

Von 1901 erst – als Liebermann vierundfünfzig Jahre alt war – die früheste Landschaft unserer Sammlung: das Brediussche HAUS IN HILVERSUM (Abbildung 66). Man denkt hier wohl an einen anderen großen Maler:

66

Liebermann

Manet. Genauere Betrachtung zeigt jedoch, daß die Beziehung nur entfernt ist, wie bei all den vielen Einflüssen, von denen vor Liebermanns Werken oft gesprochen wird. Klar ist der Raum gebaut: die wagrechte Rasenfläche, die aufrechte Hauswand; Baumreihen. Alles fügt sich fest und rhythmisch. Auf dem Rasen die Zier eines Blumenbeetes, in der weißen Fläche die Fenster mit den holländisch dunkelgrünen Läden. So ist die Farbe sparsam, licht; weiß und hellgrün bestimmen den Eindruck, der merkwürdig zart und weich ist. Die Malerei hat sich inzwischen aus der etwas schwerblütigen Art der früheren Bilder zu freier Leichtigkeit abgeklärt. Größere Teile des Laubwerks sind mit dem Spachtel aufgetragen, andere mit breiten flüssigen Pinselzügen dünner Schicht, so in dem Baumstamm rechts. Kleine Form, etwa bei dem Blumenbeet, unregelmäßig getupft. Überall ist der Eindruck auf kürzestem Wege meisterlich in Malerei umgesetzt, in ein Gewirk von Spachtelzügen und Pinselstrichen, das seinen eigenen Formwert hat, jede Einzelheit abgestimmt zum Bildganzen, aber zugleich innerhalb dieser Einheit lebendige Wiedergabe der Erscheinung. Klares, festes Raumgefüge, milde Farbigkeit und sichere Malkunst verbinden sich zu erlesener Wirkung.

Weiterhin schuf Liebermann Gemälde freierer Raumordnung, sehr starken Lichtes, leuchtender Farbe und ganz breiten Vortrags: Strandleben, Marktreiben. In wenigen, großen, lockeren, rasch hingesetzten Pinselstrichen sind alle Erscheinungswerte meisterlich eingefangen. Da solche Bilder unserer Sammlung fehlen, gibt sie von Liebermann gerade als Malkünstler keine ganz vollständige Vorstellung, so bedeutend auch die vorhandenen Werke sind.

Von 1906 die holländische FLACHLANDSCHAFT, aus der Gegend von Noordwijk, ganz schlicht im Bau; der eigentliche Gegenstand ist hier nicht das Land, sondern die Luft und das eigentümliche Licht nahe der See. Wer das kennt, fühlt die Meisterschaft, mit der in breitem, freiem Strich der Natureindruck wiedergegeben ist.

Nun folgt noch eine Gruppe von Schöpfungen des Siebzigjährigen: ein Blick über Liebermanns GARTEN IN WANNSEE, zum Hause hin, 1918 gemalt; ein paar Flächen leuchtender Farbe, in festen Linien geordnet, vorn blühendes Pflanzenwerk. Im Gegensatz dazu die GARTENBANK, 1916: um die weiße

Gestalt – die Tochter des Künstlers – dichtes Buschwerk, ein Funkeln dunkler Farbe; rascher, breiter Vortrag. Ein Figurenbild von 1919: Liebermanns ENKELKIND MIT DER KINDERFRAU (Abbildung 67), klar das plastische Gefüge, vortrefflich die Malerei des verschiedenen Weiß im Freilicht. Die Empfindung, mit der dies einfache Sein gesehen ist, verrät die feine Menschlichkeit des Künstlers, obwohl sie durchaus nicht betont ist; das ist bezeichnend für all seine Werke – so wie er im Gespräch das Zarte seines Wesens hinter Scherz und Schärfe verbirgt.

Endlich zwei Bildnisse. Aus dem Jahre 1907 die Kopfstudie zu dem großen Porträt des alten RATHENAU, eine frische Malerei von schlechthin verblüffender Ähnlichkeit. Seltener mag gerade diese Wirkung vor dem 1918 entstandenen Bildnis des Dr. Richard STRAUSS (Abbildung 68) sein; nicht der lebhafte, sprühend wechselnde Ausdruck ist gegeben, den man bei Strauß sieht, wenn er sich unter Menschen bewegt, sondern es ist der Künstler, der geistig Schaffende, hinter dessen hoher Stirn eine Welt von Empfindung lebt, die er in Tönen gestaltet; die Züge sind ruhig, das Auge blickt sinnend, träumend hinaus. Und es spricht aus diesem Werk, durch die Form hindurch, der Geist des siebzigjährigen Malers; etwas Ergreifendes und Ehrwürdiges ist darin.

Wir haben von Liebermann als Persönlichkeit gesprochen – während wir uns sonst in diesem Buche auf die Betrachtung der Werke beschränken. Aber diese Persönlichkeit hat in der Entwicklung der neueren Malerei und des öffentlichen Urteils eine unvergleichliche Bedeutung gehabt. Sonst gab es einflußreiche Akademie-Direktoren und Schulhäupter, doch was sie gefördert und hervorgerufen haben, war nur wie der Hof um den Mond, hatte keine eigene Lebendigkeit; fruchtbarer waren manche Maler als Lehrer, wie Schirmer, Piloty, Diez. All das kommt bei Liebermann nicht in Betracht, sondern er wirkte als Charakter, als Scheidewasser gleichsam, ringende Kraft von stillstehender Überlieferung trennend. Natürlich konnte die Absonderung der „Sezession", die er führte, nicht so genau umgrenzt sein, daß nur auf der einen Seite durchweg starke Begabung und frischer Drang nach vorwärts gewesen wäre, es gab manches Hinüberwech-

Liebermann

69

Uhde

seln über die Grenze, manches Starrwerden auch innerhalb der Sezession, und der Sprengkraft jüngster Formabsichten hat sie nicht standgehalten. An die strebend bemühten Künstler hielten sich viele Mitläufer, die recht und schlecht ausmünzten, was jene vorgeformt hatten, und so gibt es allerlei Übergänge vom Schaffen aus innerem Zwang zum Schaffen für äußere Zwecke; manche der Gemälde, die wir im Zusammenhang des Folgenden zu erwähnen haben, sind Salonbilder jener Art, die wir früher als bezeichnend für die Kunstübung der Gegenwart andeuteten: Gewinnung des Käufers nicht mehr durch den Inhalt, sondern durch die jeweils neue Malform, die jedoch übernommen wird, nicht selbst errungen ist.

Aber der Anspruch, den die von Liebermann geführte Sondergruppe an sich selbst stellte, aus dem sie ihre Berechtigung ableitete, der ihr in der öffentlichen Meinung wiederum entgegenklang, ging wie eine scharfe Brise durch das Berliner Kunstleben. Indem die Berliner Sezession sich zu einem Deutschen Künstlerbund erweiterte, hat die Spaltung weiter durchgegriffen und damit die Aufwerfung der Frage, was gute Malerei sei und was nicht. So haben in langen Jahren des Kampfes nicht nur die Künstler unermüdlich an sich gearbeitet, auch die Kunstfreunde wurden dazu erzogen, Malerei als Malerei zu sehen; dem sogenannten Geschichtsbild und dem Genrestück wurde die öffentliche Geltung entzogen, man lernte Form zu verstehen. Auch die Schaffenden und Empfangenden neuer Richtungen, die sich kühl oder feindlich zu Liebermann und seinen alten Streitgenossen stellen, verdanken dieser langen Kriegführung den Boden, von dem aus sie nun ihre eigenen Eroberungen ansetzen.

Die Spuren des Kampfes zeigen sich im Bestand unserer Sammlung: nur mit größten Schwierigkeiten – wie bei Liebermann selbst – konnten Werke der neueren Maler erworben werden, und oft wurde die Zeit versäumt, in der gerade die besten Stücke erreichbar waren.

Ein Hauptwerk enthält unsere Sammlung von Fritz von UHDE, das TISCHGEBET (Abbildung 69); in der Helligkeit und im Vortrag ging Uhde ähnliche Wege wie Liebermann; dazu kam bei ihm das Streben, die neue Malkunst mit religiösem Gehalt zu erfüllen, frei von kirchlicher Überlieferung,

eine Art Umsetzung der sogenannten Arme-Leut-Malerei in lebendige Religiosität; diese Verbindung wirkte zu ihrer Zeit überraschend und erregend; unser Bild ist eines der besten Beispiele. In anderen Werken bemühte sich Uhde lediglich um die Formaufgaben des Impressionismus, zu dessen Vorkämpfern er gehörte.

Von ähnlicher Bedeutung, und ebenso umstritten, waren in Berlin drei etwas jüngere Meister, neben Liebermann die Säulen der ursprünglichen Sezession: Leistikow, Slevogt und Corinth. Walter LEISTIKOW, Liebermanns nächster Freund, war die stärkste Kampfnatur in diesem Kreise, um seine Kunst tobte der heftigste Streit, besonders um seine Grunewald-Bilder. Unser umfangreiches Gemälde, GRUNEWALD-SEE (Abbildung 70), zeigt, wie er die Erscheinung in großen Flächen starker Farbe zusammenfaßte und steigerte; er hat damit den herben Reiz dieser Gegend geadelt und vielen so erst aufgeschlossen. Von der Frische seiner unmittelbaren Beobachtung und Wiedergabe, die in solchen Grunewald-Gemälden zu gunsten der Stilisierung zurücktritt, geben einige Pastelle in unserer Sammlung eine Anschauung.

Dann sehen wir ein glänzendes Werk von Max SLEVOGT, 1913 gemalt: DON GIOVANNI AUF DEM FRIEDHOF (Abbildung 71) – es ist die Einladung an die Statue des Komthurs gemeint; Leporello birgt sich ängstlich hinter seinem Herrn. Slevogt hat eine ganze Reihe von Vorgängen aus Mozarts göttlicher Oper verbildlicht, in großen und kleinen Gemälden, Radierungen, Zeichnungen, angeregt durch die rassige Bewegtheit des ausgezeichneten Sängers und Darstellers Francisco d'Andrade. Wie denn auch sonst die Bühne – namentlich das Ballet und schließlich das Variété – den Malern unserer Zeit viel Anregung gegeben hat, weil sie den Ansprüchen der neueren Malerei entgegenkommt: Bewegtheit, leuchtende Farbe, merkwürdiges Licht. Der Unterschied von der älteren Kunstübung wird hier so recht deutlich: dort Vorgänge aus der Weltgeschichte, theaterhaft gestellt, aber ganz ohne den eigentlichen malerischen Reiz der Bühne; hier eben dieser Reiz gesucht, nichts von Regie und Fundus. Die anderen berühmten Andrade-Bilder Slevogts geben bewegte Augenblicke aus der Oper, und die Erinnerung an das Geschehen auf der Bühne, an Klang und Melodie mögen in den Genuß des Betrachters mit einströmen, hier ist der Wert ganz nur auf das Sicht-

70

Leistikow

71 *Slevogt*

bare beschränkt. Die Kulissen in mattem bläulichem Licht, das aber eine Fülle verschiedener Töne hervorruft; davor hell beleuchtet der kecke Kavalier, dessen südlich scharfe Bewegtheit auch in der feststehenden Haltung zu spüren ist; man sieht, wie leicht ihm der Degen in der Scheide sitzt. Etwas Rot, das Funkeln der Waffe, hauptsächlich aber der große weiße Mantel stehen im Licht der Vorderbühne, in jenem merkwürdigen Licht, das der Erscheinung etwas Unkörperlich-Schwebendes gibt. Diese weiße Fläche, breit und kräftig hingestrichen, strahlend und visionär zugleich, ist ein Stück der besten Malerei, wie sie innerhalb des Berliner Impressionismus verstanden wurde. Bestes Können dieses Kreises auch in der seltsam-feinen Abstimmung der Farben und in der Größe des Flächen-Rhythmus. Die Hauptsache aber, der eigentliche Sinn der Bildschöpfung, ist eben die Malerei; es ist vorausgesetzt, daß der Betrachter Zug um Zug ihr nachgeht, die beiden Köpfe, die große Mantelfläche, dann einzelne besonders bewegte Teile, etwa um den Degengriff herum und von da weiter nach rechts hin – in jedem Pinselstrich ist Leben, und in ihrem Zusammenwirken: wie Farbe und Form der Erscheinung so entsteht, darin spürt man die geistvolle Beherrschung des Handwerks; und wie der Pinsel über die Leinwand fährt, rasch und vorsichtig, rauh und gleitend, in allen Steigerungen des Tempo bis zum furioso, darin empfindet man unmittelbar die Schaffens-Spannung und das Lebensgefühl des Meisters. Wer diese Art von Pinselsprache nicht versteht, oder nicht mehr hören will, weil er neuen Klängen lauscht, für den verstummt ein wesentlicher Reiz des Bildes – während dagegen andere Gemälde, die eben nicht in erster Linie auf Malerei gestellt sind, auch noch lebendig bleiben können, wenn der Betrachter an abweichende Weise des Handwerks gewöhnt ist. Wer sehr genau beobachtet und fühlt, wird vielleicht finden, daß die Bildanschauung hier aus dem Impressionismus hinaus auf neue Zielsetzung deutet.

Eine Besonderheit Slevogts ist das Einfangen raschester Bewegung, wie es sich namentlich in seinen Zeichnungen und Buch-Illustrationen offenbart. Ein kleines Gemälde von 1907, TRABRENNEN (Abbildung 72), zeigt solches Beobachten und Festhalten in hoher Meisterschaft; zugleich eine Art von malerischer Erfindung, die der mächtigen Flächenbreitung des großen Bildes entgegengesetzt ist: kleine sprühende Farben auf leuchtendem Ton, die buntge-

kleideten Fahrer und die Pferde und Flaggen auf dem strahlenden Grün. Der Vortrag ist ganz frei; spielend und andeutend in den Gestalten, weich und breit in der Umgebung.

Eine LANDSCHAFT AUS DER PFALZ – milde Perlmuttertöne über leuchtendem Grün, der Strich teils breitflächig, teils tanzend bewegt – gibt einen Hinweis auf die Bedeutung Slevogts als Landschafter.

Neben Slevogt ist Lovis CORINTH, der Ostpreuße, eines der Häupter der neueren Berliner Malerei; gegenwärtig Haupt einer besonderen Gruppe. Seine urwüchsige Art, seine derbe Sinnlichkeit hat die Besucher der Ausstellungen ganz besonders erregt; unsere Sammlung enthält nichts von den mehr oder minder wilden Gegenständen, mit denen er die Bürger ergötzte oder erschreckte, vermittelt aber eine vorzügliche Anschauung von der guten Malerei, die er zu handhaben weiß. Die WEIBLICHE HALBFIGUR, voller Sinnlichkeit der Empfindung, in weichen, fast rokokohaften Farben gemalt, mit zartem Fleischton, Weiß und lichtem Blau, gehört in dem sicheren, flüssigen Strich zum Besten an Malerei, das ihm geraten ist. Die Landschaft aus dem INNTAL (Abbildung 73), farbig stark und sehr lebendig im Vortrag, gibt von der Leidenschaftlichkeit seines Wesens eine glückliche Vorstellung; der Himmel ist hier das Hauptstück, in der reichen, merkwürdigen, leuchtenden Farbe und in der stark bewegten Malerei: ein drängendes, fast überschäumendes Lebensgefühl pocht darin.

Vom Grafen Leopold KALCKREUTH, Vorstand des Deutschen Künstlerbundes, ein großes Bild, der Park von KLEIN-OELS, das keine rechte Vorstellung seiner eigentlichen Begabung vermittelt. Glücklicher die LONDONER BRÜCKE von Friedrich KALLMORGEN, langjährigem Leiter der Landschafter-Klasse an der Berliner Akademie: ein Zeugnis guter und tüchtiger Anwendung der neuen malerischen Grundsätze. Arthur KAMPF, aus der Düsseldorfer Schule kommend, außerhalb der Parteiungen stehend, als Berliner Akademie-Direktor das ihm lebendig Scheinende nach Kräften fördernd, ist vor allem Wandmaler, große Gemälde in der Bibliothek und der Universitäts-Aula zu Berlin, im Museum zu Magdeburg, zeigen sein Bemühen, erzählenden Inhalt in die Form zu bringen, die der große Maß-

Sketch

73

Corinth

75 *Franck*

ſtab, die Fläche der Wand, die feierliche Raum-Beſtimmung erfordern – lauter Anſprüche, die von Grund auf der Formabſicht des Impreſſionismus, der Freilichtmalerei nicht liegen; der Aufbau der Geſtalten und die Ordnung der Flächen verlangen eine feſte Zeichnung, und ſo bewundert er eher etwa Rethel als Renoir oder Cézanne. Indeſſen ſtrebt er in kleinen Bildern auch nach guter Malerei im Sinne ſeiner Zeit, wovon das friſch aufgefaßte und friſch gemalte KNABENBILDNIS (Abbildung 74) Zeugnis iſt. Von Philipp FRANCK, dem Direktor der Berliner Kunſtſchule, zwei Gemälde gleichen Gegenſtandes, GATTIN UND SOHN des Künſtlers, aus verſchiedenen Zeiten: der Säugling des früheren Bildes erſcheint in dem ſpäteren (Abbildung 75) erwachſen; zugleich ſieht man, wie der Maler mit der allgemeinen Entwicklung Schritt zu halten ſucht: in dem älteren Gemälde unterſchiedliche Farbigkeit in gebundenen Flächen, in dem neueren einheitlicher Ton mit leuchtendem Schwarz, gelockerte Malerei. Ludwig DETTMANN, der eine Zeit lang Direktor der Königsberger Akademie war, iſt eine ſehr bewegliche Begabung; der FISCHERKIRCHHOF gibt nur einen Ausſchnitt aus dieſer Vielfältigkeit, nicht ſehr bezeichnend: Abſtimmung auf einen grauen Ton, milde Stimmung – andere Werke dieſes Malers ſind ſtark farbig und leidenſchaftlich im Gehalt. Ruhigeren Schritt geht Hans HERRMANN; er malt ſeit Jahrzehnten den Reiz alter holländiſcher Städte, darin gern als Vordergrund das Farbenflimmern des Blumen- oder Fiſchmarktes; das FISCHERDORF, von 1902, iſt kein ſehr glücklicher Ankauf geweſen – eine mehr zufällige Erwerbung aus einer Ausſtellung, wie manches andere – die Flächen und Farben wollen nicht recht zur Bildeinheit zuſammengehen. Auch von Franz SKARBINA ſind nur ein paar unbedeutende Arbeiten da, Ausſtellungs-Käufe. Günſtiger iſt Otto H. ENGEL vertreten, mit der leuchtenden DÜNENLANDSCHAFT von den frieſiſchen Inſeln, wo er mit Vorliebe die Gegenſtände ſeiner Gemälde wählt.

Unter den Bildnismalern iſt Reinhold LEPSIUS der feinſte Wohl ſein beſtes Werk iſt das Porträt CARL JUSTIS (Abbildung 76), wenige Monate vor dem Tode des achtzigjährigen Gelehrten in ein paar Tagen heruntergemalt, frei und groß im Vortrag, ſicher in der Wiedergabe der Form, vor allem auch im Erfaſſen des Seeliſchen – geiſtig bedeutende Perſönlichkeiten

hat von den Bildnismalern dieser Generation keiner mit so ebenbürtigem Verständnis gesehen und dargestellt.

Von seiner Gattin Sabine LEPSIUS ein Bildnis ihres TÖCHTERCHENS, 1909, sehr reizvoll in der Anordnung und der zarten Farbigkeit. Eine andere begabte Malerin, Dora HITZ, ist ebenfalls mit einem MÄDCHENBILDNIS vertreten, das an die verschleierten Töne des Franzosen Carrière erinnert. Dagegen gibt es von Käthe Kollwitz in unserer Sammlung nur einige Zeichnungen.

Heinrich ZÜGEL, in München wirkend, ist der bekannteste Tiermaler unter den deutschen Impressionisten. Ein Bild von 1875, SCHAFE IM ERLENHAIN, ist noch genau in der Durchführung, einheitlich in der Farbe; das große Gemälde von 1897, RINDER AUF SONNIGER WEIDE, zeigt dann die Einstellung in die Bildabsicht der Freilichtmalerei: das volle Licht überstrahlt die Form und die Einzelfarbe, der Strich ist breit und sehr kräftig.

Unter den jüngeren Malern des Berliner Impressionismus zeigt sich Leo von KÖNIG an guter französischer Kunst geschult: das NACHTCAFE (Abbildung 77) ist vielleicht das beste Malwerk, das ihm bisher gelungen ist. Die Farben, besonders das Weiß, sind außerordentlich reich abgewandelt; damit verbindet sich das weiche, bewegliche und elegante Hinbringen der Farbe; so ist die Erscheinung des Farbkörpers selbst der eigentliche Reiz des Gemäldes, doch in anderem Sinne als bei Slevogt oder Corinth: nicht so sehr als Ausdruck des persönlichen Temperaments, sondern als Zeugnis von Geschmack und Schulung. Da nun aber die Malkunst – auch Königs selbst – sich inzwischen anderen Zielen zugewandt hat, tritt die Beziehung zu den Vorbildern deutlicher hervor.

Weiter sind die bekanntesten Maler aus dieser jüngeren Schicht der Berliner Sezession mit Werken vertreten, in denen sich ihre Art und ihr Können besonders glücklich darstellt. Wir sehen von Konrad von KARDORFF das ausgezeichnete BILDNIS SEINES VATERS; von Fritz RHEIN eine holländische STADTANSICHT, reich und glühend in den starken Farben, und das mit feinem Geschmack angeordnete und durchgeführte DAMENBILDNIS (Abbildung 78). Andere bezeichnende Gemälde von Ulrich HÜBNER, Eugen SPIRO, Ernst OPPLER, Erich BÜTTNER.

Lepsius

77 v. König

Fritz RÖSLER, früh verstorben, suchte über den Stand des Kunstwollens bei seinen Altersgenossen hinauszukommen; hellere Farbe, stärkeres Licht und rhythmische Bildordnung waren sein Ziel. Die Frühlingslandschaft von 1910, aus der Gegend von GROSS-LICHTERFELDE (Abbildung 79), zeigt eine außerordentliche Feinheit durchleuchteter Töne, die er in dieser so karg erscheinenden Natur sah; der Himmel ist ein besonders ausgezeichnetes Stück Malerei.

Die mächtige Erscheinung van Goghs war inzwischen vor die Augen der Schaffenden und Empfangenden getreten. Die Kraft seines Strichs, das Lodern seiner Farbe, die Leidenschaft seiner Empfindung zwangen zur Auseinandersetzung mit ihm.

Theo von BROCKHUSENS LANDSCHAFT gibt eine Vorstellung von der künstlerischen Anschauung, die zur Voraussetzung das Erlebnis van Goghs hat. Ernste Empfindung für das Leben in der Natur, Stärke des Lichtes, Bewegtheit der zeichnerischen Form, kräftiger Vortrag.

Und nun kommt in der Entwicklung der guten Malerei ein Ruck, ein Umwerfen des Steuers. Oder richtiger – denn es handelt sich nicht um ein Nacheinander, sondern heute um ein Nebeneinander – neue Mannschaft tritt auf, mit neuem Kurs. Wer zu ihr gehört, oder sich ihr anvertraut hat, der blickt auf die anderen kühl, oft befremdet und zuweilen mißachtend.

Bei Leo von König schimmert die Farbe weich und zart ineinander; in Brockhusens Bild ist sie kräftig, aber zerlegt; bei Rösler gleichsam ein Zusammenbacken starker Töne. Zum Teil sind dieselben Maler in verschiedener Art mit der Farbe umgegangen, bei Slevogt etwa sehen wir die große leuchtende Masse des Weiß als entscheidende Wirkung in dem Andrade-Bild, dagegen das Hineinsetzen vieler starker Farbstückchen in das lichte Grün des Trabrennens. Was sich aber in unserer kleinen Sammlung deutscher Impressionisten zeigt, ist dies: daß die Bild-Erfindung keineswegs immer von der Farbe ausgeht, von ihrem Einzelwert und ihrem Zusammenklang; sondern Licht oder Bewegung oder Raum oder mehrere dieser Werte zusammen sind oft das Ursprüngliche; der malerische Vortrag kommt als Wesentliches hinzu.

Ebenso ist es bei Liebermann. „Die Nachfolger der Impressionisten" – so schrieb ein Wortführer des Berliner Impressionismus – „zerstören mit ihrer Farbenfreude die feinen Valeurs der Manetschule . . . Es charakterisiert nun Liebermanns gesundes Verhältnis zur Kunst, daß er sich vom Kolorismus entfernt hält, daß ihm dekorative Selbstzwecke unbekannt sind." Liebermann selbst verurteilt den „Geschmack" jüngerer Maler, mit dem sie edle Farben zu ordnen suchen.

In Frankreich hat der Impressionismus – ebenso wie die Richtungen früherer Zeiten – seine Grundsätze nicht so gemeint, daß er andere künstlerische Möglichkeiten und Überlieferungen aufgegeben hätte. Man bewahrte das Gefühl für den architektonischen Rhythmus eines Poussin, deutlich ist das etwa in unserm Gemälde von Pissarro; Degas bewunderte die Zeichnung des Klassizisten Ingres; und so pflegte man auch die alte Feinheit der Farbe, jeder auf seine Art, Courbet und Degas, Manet und Monet, Renoir und Cézanne. Nur wurde sie allmählich immer mehr zerlegt, indem der geschlossene Malkörper in ein tanzendes Spiel locker gereihter Pinselzüge sich auflöste; und da die Einzelfarbe mehr und mehr im Weben des Lichtes versprühte, bildeten sich immer feinere Abstufungen in ihr, immer reichere Übergänge von einer zur anderen.

Von den zahlreichen besonderen Ausprägungen dieser Entwicklung, bei Monet und Renoir, bei ganzen Künstlergruppen, sehen wir hier ab, betrachten nur die geschichtlich bedeutsamste der Richtungen, die sich hier bildete und abspaltete, den sogenannten Neo-Impressionismus.

Die Auflösung der Farbflächen wird da zu einer formelhaften Vollendung gebracht: der Malkörper besteht aus lauter kleinen, gleichartig gestalteten, meist viereckigen Pinselstrichen, jeder von ganz reiner und ganz starker Farbe, und jeder einzelne immer alle benachbarten in Klarheit und Kraft steigernd, auf Grund sorgfältiger Überlegung. Die Farben sollten nicht auf der Palette gemischt werden, weil sie dadurch matter und dunkler werden, sondern in reinen Einzelstückchen auf der Leinwand stehen, erst im Seh-Zentrum des Betrachters sich verbinden; die Ölfarbe, wie sie aus der Tube kommt, hat niemals die Leuchtkraft wie die entsprechende Farbe in der freien Natur; indem man die einheitlichen Flächen des gegebenen Bildvorwurfs in kleine,

78 *Rhein*

79

Rösler

klare Farbstückchen wohlberechneter, sich gegenseitig verstärkender Wirkung auseinanderlegte, glaubte man im Ganzen der strahlenden Kraft der besonnten Natur nahe zu kommen. Man berief sich auf die Ergebnisse der Forschung über den Seh-Vorgang, meinte in solcher Verbindung von Wissenschaft und Kunst ein hohes Ziel erreicht zu haben, die letzte Stufe in der Entwicklung seit Jahrtausenden. Den Sinn der Malerei sah man in den Zielen, die der Impressionismus aufgestellt hatte: Reichtum und Feinheit der Farbe, Aufgehen der Einzelform und der Einzelfarbe im Licht, Umsetzung des Natureindrucks in ein Pinselwerk eigenen Wertes. Da diese Zielsetzung vom europäischen Gesamtgeist angenommen war und sogar bei der Beurteilung aller älteren Kunst angewandt wurde, so ist es begreiflich, daß die logische Ausbildung des Impressionismus als richtigere Erfüllung der richtigen Absicht gelten konnte.

Der Trieb des französischen Geistes zu logischer Klarheit – wir sprachen früher schon von ihm – wirkt in dieser Lehre ganz frei und kristallisiert daher rein aus. Aber es ist dabei auch eine andere französische Eigenschaft wirksam, ebenso wie im älteren Impressionismus: der Geschmack. Dagegen wird der Reiz des persönlichen Vortrags aufgegeben, wie wir ihn von Courbet bis Cézanne fanden, wie er auch bei den alten Meistern der Malkunst wesentlich ist: die Freiheit, Leichtigkeit, Lebendigkeit des Pinselstriches; die augenblickliche schöpferische Eingebung wird fast ganz verdrängt durch verstandesmäßige Überlegung.

In unserer Sammlung ist diese Richtung durch das Gemälde ihres Pariser Führers Paul SIGNAC vertreten, eine STADT AM WASSER. Starke Helligkeit der ganzen Bildfläche ist gesucht, Aufgehen des Einzelnen in Luft und Licht, wie bei den späteren Impressionisten, aber nun durch die eben angedeutete strenge, gleichmäßige, wissenschaftlich geklärte Zerlegung des Farbkörpers. Dieser Malweise entspricht die Neigung, Bildvorwürfe mit gradflächigen Formen zu wählen.

In Deutschland ist der Vorkämpfer des Neo-Impressionismus, auch durch Wort und Schrift, Curt HERRMANN. Das kleine Gemälde, HAUS UND GARTEN (Abbildung 80), zeigt genaue Überlegtheit und Wissens-Anwendung im Bau des Farbkörpers, die ihm blühende Leucht-

kraft geben. Gegenüber der raschen Lebendigkeit Slevogts und der Leidenschaft Corinths hier sorgsam wägender Geschmack.

Die Uhr der Weltgeschichte ist bei dieser Formel nicht stehen geblieben. Aber die Arbeit des Neo-Impressionismus im Denken, Versuchen und Beobachten brachte keineswegs nur vorübergehendes Ergebnis, sondern ist den Späteren als reiche Erfahrung zugute gekommen. Außerdem wirkte er gleichsam als Schrittmacher für neue Richtungen, die in strenger Umformung der Erscheinung den Kunstfreunden ein noch weiteres Abrücken von der alten Seh-Gewohnheit zumuteten

Da nun der Weg in einer Richtung bis ans Ende geführt hatte, kam nach altem Gesetz die Gegenbewegung: das Bild wird wieder aus größeren, festgefügten Flächen zusammengesetzt, die oft sogar mit kräftigen Strichen umgrenzt sind, jede Fläche hat ihre stark ausgesprochene einheitliche Farbe. Diese Art der Bildabsicht hatte schon lange bestanden, besonders in Wandgemälden trat sie hervor; die Freskenmaler des Mittelalters wirkten auf sie ein, so wie Frans Hals und Velazquez auf die Impressionisten. Jetzt erobert sie auch das kleine Leinwandbild und nimmt dabei besondere Formen an. Neben der ungebrochenen Wirkung der einzelnen Farbfläche wird nun der Geschmack in ihrer Zusammenordnung ein Ziel, das auffallender hervortritt als bei den Impressionisten. Wir verzichten auch hier darauf, die Entstehung und die ganze vielfältige Breite dieser Bewegung anzudeuten. Wir nennen nur, wie früher schon einmal, Henri Matisse: weil er die neue Absicht gebundener Malerei am feinsten verwirklicht – nachdem er durch schwere Tonigkeit und durch die schwebende Zerteiltheit des Neo-Impressionismus hindurchgegangen war – und weil er als Lehrer auch auf die Entwicklung in Deutschland eingewirkt hat.

Hans PURRMANN hat lange Jahre in persönlichem Verkehr mit Matisse gestanden. Sein STILLEBEN (Abbildung 81), 1909 in Paris gemalt, gibt eine gute Vorstellung von der neuen Bildabsicht. Ein Stilleben, schon dies ist bezeichnend: weil dazu Gegenstände ausgesprochener und feiner Farbigkeit gewählt und nach künstlerischem Ermessen geordnet werden können; Raum und Luft spielen eine geringere Rolle, die Farben werden nicht wie

80

Curt Herrmann

Purrmann

draußen vom Freilicht aufgezehrt und rasch verändert. Liebermann stellt sich keine Stilleben; das Werk entsteht bei ihm in der Begegnung seiner Art von Bildvorstellung mit den Zufälligkeiten der Natur. Dagegen gibt es von Courbet, Manet, Renoir, Cézanne köstliche Stilleben, deren unsere Sammlung ja einige enthält: weil außer Luft, Licht und guter Malerei auch die edle Farbigkeit an sich den Franzosen immer ein Ziel geblieben war. Für Leibl tritt die Farbe als Wert hinter dem Vortrag zurück, er hat kaum Stilleben gemalt, Schuch dagegen übte seinen Farbengeschmack gerade an solchen Bildern, und ähnlich Trübner, besonders als seine Palette farbig geworden war.

In Purrmanns Gemälde sehen wir ein paar Gefäße verschiedener Farbenkraft, leuchtende Früchte und einige helle Stoffe, einer davon mit stark wirkendem Muster. Jede einzelne Farbe ist von besonderer Art, und zu der größten Wirkung gebracht, die in ihr beschlossen liegt: durch die Wahl der Stufe, dann auch durch die klare Breitung jeder Fläche, durch die Ungebrochenheit, Unzerteiltheit der Farbe innerhalb ihrer Umgrenzung. Dem entspricht der Vortrag: nicht mehr ein leidenschaftliches oder verstandesmäßiges Zerteilen des Malkörpers, sondern schlichte weiche Flächen; natürlich ist es nicht die blecherne Gleichmäßigkeit älterer Malweise, sondern es wirkt die Verfeinerung der letzten Jahrzehnte, vor allem Cézannes Meisterschaft als Voraussetzung dieser neuen, gebundenen Malerei. Das Wesentliche aber ist der Zusammenklang der Flächen und Farben; in der Ausdehnung und Art und in der Stellung der Farben zueinander liegt der künstlerische Wille, der Geschmack – um dies in Berlin lange verpönte Wort zu gebrauchen.

Ein anderer Matisse-Schüler ist Oskar MOLL. In dem STILLEBEN fest umgrenzte Flächen, mit Umrißstrichen, lauter klare, zum Teil sehr starke Farben. Die LANDSCHAFT mag ganz besonders deutlich den grundsätzlichen Unterschied von der Absicht der Impressionisten zeigen: leuchtende Farbe, meist in großen Flächen ruhig gebreitet, und im Bildganzen zu schmückender Wirkung geordnet; an vielen Stellen ein Nebeneinander und Gegeneinander der Farben von zartem Geschmack.

Bei Max PECHSTEIN ist die Absicht in einem grundsätzlichen Zuge verwandt, in der Sammlung des malerischen Lebens auf starke Farbflächen;

die persönliche Art und die Durchführung wesentlich verschieden. In den beiden großen BLUMENSTÜCKEN (Abbildung 82) ist die Vereinfachung gegenüber dem Impressionismus noch stärker als bei jenen Matisse-Schülern: wenige Farben schlichter Art, derbe Striche um die einzelnen Flächen herum, der Vortrag ganz einfach, bald in fest zusammenhängenden Stücken, bald leichter, den Malgrund kaum deckend. Die Wirkung des Ganzen nicht so zart und geschmackvoll wie in der französischen Schule, aber sehr stark. Vor diesen Bildern, die nur einen begrenzten Ausschnitt aus Pechsteins reich strömendem Schaffen bezeichnen, hat man den Eindruck, daß seine Begabung voll sich ausleben würde, wenn er große Wände zu bemalen hätte: darauf weist die schlichte Flächenordnung, die kräftige Sprache der Farben, der Verzicht auf die Feinschmeckerei der älteren Richtung im malerischen Vortrag.

Pechstein trat zeitweilig mit einigen jüngeren sächsischen Malern innerhalb einer Gruppe auf, die sich „die Brücke" nannte. Sie standen in schroffem Gegensatz zum Impressionismus, malten in großen, fest umgrenzten Flächen stärkster Farbe, ein wahrer Schrecken für die damalige Seh-Gewohnheit. Inzwischen hat sich das Sehen der Kunstfreunde wesentlich umgestellt, aber auch die Maler der „Brücke" sind zumeist von dem ursprünglichen Trompetenklang ihrer Farbe zu einer weicheren, oft äußerst verfeinerten Malerei gekommen.

Sehr stark ist die Farbe in der Landschaft von Karl SCHMIDT-ROTTLUFF, DORF AM UFER (Abbildung 83), 1913; die Erscheinung zu ganz scharf umrissenen Stücken zusammengefaßt, in denen die Farbe prächtig strahlt. Noch deutlicher und entschlossener als etwa in Molls Landschaft zeigt sich hier der Verzicht auf unmittelbare Naturwiedergabe, wie sie der Impressionismus gelehrt hatte. Nicht die „Richtigkeit" der einzelnen Formen und Töne ist erstrebt, sondern der Ausdruck des Stimmungs-Erlebnisses vor diesem Stück Natur, umgesetzt in ein Gebilde von Flächen und Farben, das seine eigene leuchtende Schönheit hat und in ihr die Empfindung des Künstlers dem Betrachter vermittelt. Aus früherer Zeit das kniend-gebeugte NACKTE MÄDCHEN, in großen Flächen gesehn und mit den starken, reinen Farben der Umgebung zu einer prachtvoll-reichen Bildeinheit gestaltet.

Beispiel für die Verfeinerung der Farbe innerhalb dieser Gruppe ist die KÖLNER RHEINBRÜCKE (Abbildung 84) von E. L. KIRCHNER,

82

Pechstein

83

Schmidt-Rottluff

der ebenfalls früher in großen Flächen stärksten Klanges gemalt hat. Wir sehen uns den Farbkörper an, beginnen etwa in der Ecke oben links: Blau, mit all dem Reiz, den ein starkes, klares Blau hat. Aber es ist nicht, wie bei Böcklin, ein Stück glatter Farbe, dessen Herstellung man nicht versteht, sondern man sieht dem Werden des Farbkörpers zu; in großen, schrägen, locker aneinander gereihten Zügen fährt der Pinsel über die Leinwand, ein wenig an bestimmte Teile in späteren Gemälden des Marées erinnernd. Dies Blau nun kommt, leicht abgewandelt, in kleinen Flächen an verschiedenen Stellen des Bildes vor, dazwischen Grau, ins Violett spielend: das Gestänge der Brücke. Auch diese Farbe geht ziemlich gleichmäßig durch das Bild, wie ein Gitter über dem Blau, und mit erlesenem Geschmack zu ihm gestimmt. Dann aber, in diesem rhythmischen Farbgefüge, die roten Räder einer Lokomotive und ein leuchtendes Rosa: ein zierliches Dämchen. Ältere Berliner Maler hätten vor solchem Rosa als süßlich gescheut; und so auch vor dem Farbenklang als Ganzem. Noch mehr aber vor der offensichtlichen Absage an die „Richtigkeit" der Zeichnung, in der Perspektive wie in der Wiedergabe des Einzelnen, etwa der Eisenpfeiler. Die Wirkung der riesigen Senkrechten und der zurückführenden, mächtig sich wölbenden Bogenlinien, diese fast unheimliche Eisenstraße, darin vorkommend die kleinen Figürchen, und dann das Gefüge der Farbflächen – das war die Auslösung des Bildgedankens. In dem Augenerlebnis des Malers liegt zugleich ein seltsamer Stimmungswert, beides ist in dem Gemälde gestaltet.

Ein anderer Eindruck ist in dem STRASSENBILD zu einem Gedicht aus Flächen und Farben umgesetzt: Gedränge bewegter Gestalten, viel dunkle Töne, umgeben und durchsetzt von leuchtenden Farben ungewöhnlicher Art und Abstufung, in feiner Gewichtsverteilung; sie sind an jeder Stelle des Gemäldes von eigentümlichem Reiz; man beginne etwa mit dem Damenhut und Umgebung oben links, breite strahlende Flächen, merkwürdig zusammenklingend; und so geht es weiter in eigentümlichem Takt durch das ganze Bild hin. Ebenso lebendig-erregend der Vortrag: der Malkörper ist ganz leicht auf die Leinwand gebracht, in breitem, lockerem Strich, in dünner, einheitlicher Schicht. Klarheit und Merkwürdigkeit der Farbe verbindet sich mit der Klarheit und Reinheit des Handwerks.

Es ist bei diesen Gemälden nicht nur der Geschmack in der Farbenordnung neu, der Zusammenhalt der wenigen Töne durch das Bild hin, ihre klare Umschriebenheit in festen Flächen, der leichte, spielende Vortrag; es ist auch auf Wesentliches verzichtet, was bis dahin Ziel der Malerei war: das Licht herrscht nicht mehr über die Farbe, der Künstler geht nicht all den Feinheiten seines Webens nach, und die Luft schließt nicht die Dinge zu einer übergeordneten Einheit zusammen. Auch die Zeichnung und die Verhältnisse des Räumlichen halten sich nicht an die Wirklichkeit. Es ist nicht der Sinn des Bildes, den Eindruck eines gegebenen Stückes Natur in der augenblicklichen Abstimmung durch Luft und Licht scharf zu erfassen und wiederzugeben, nicht eine „Impression" zu malen; vielmehr gibt das gesehene und empfundene Stück Wirklichkeit dem Künstler lediglich die Anregung, aus eigener Gestaltungskraft ein geschlossenes Gebilde von farbigen Flächen zu schaffen, in dem sich seine innere Vorstellung von Farbenklang und Flächenrhythmus formt, und zugleich das persönliche Empfindungs-Erlebnis vor dem Stück Wirklichkeit.

Diese innere Belebtheit ist bei Kirchner und den ihm nahe stehenden Malern verschieden stark, auch bei den einzelnen Bildern in wechselndem Maße entscheidend für den Schöpfungs-Vorgang. Im nächsten Abschnitt werden wir Werke betrachten, bei denen der Ausdruck inneren Erlebens das Beherrschende ist. Dort wird dann auch von einem vierten Mitglied der „Brücke" die Rede sein, Erich Heckel, in dessen Gemälden solches Kunstwollen besonders rein und meisterlich zur Form wird.

Noch beträchtlich schärfer als bei den Neo-Impressionisten, den Matisse-Schülern und den Malern der Brücke ist die Entfernung vom Gewohnten in einer anderen Richtung gegenwärtiger Kunst, dem Kubismus.

Voraussetzung ist hier, wie bei den vorher besprochenen Künstlern, daß dem Schaffenden und dem Empfangenden die Bildform wichtiger ist als die Wiedergabe der Erscheinung. Wer vor ein kubistisches Gemälde mit der Erwartung tritt, ein Stück Natur möglichst treu abgemalt zu finden, den überkommt Lachen oder Entrüstung.

Der Ansatz dieser Formentwicklung – wir wiesen schon kurz darauf hin, als wir von den neueren Strömungen in der französischen Malerei sprachen –

85 *Feininger*

liegt in der Flächenauflösung des späteren Impressionismus. Sie führte in logischer Weiterbildung, wie wir sahen, zur Formel des Neo-Impressionismus und, in leichtem Gegenspiel, zu der Flächenbindung des Matisse. Außerdem aber rief sie, nach altem psychologischem Gesetz, den vollständigen Kontrast hervor, der um so schärfer ausfiel, je weiter jene Auflösung gediehen war. Eine leise Ankündigung davon sahen wir schon bei Cézanne: räumlich klare Winkelung kleiner Flächen. Das wird nun wieder mit französischer Logik weiter entwickelt – in Worten auch bereits durch Cézanne – bis zur letzten Folgerichtigkeit, da eben die Malerei der Gegenwart, vom Anspruch der breiten Beschauer-Menge abgelöst, nicht mehr die Hemmungen hat wie zu früheren Zeiten.

Wenn in manchen Gemälden des späten Impressionismus Umriß und Oberfläche der Dinge in der Allgemeinheit von Luft und Licht aufgehen, so wird nun gerade die Gestalt des Einzelnen zum Gegenstand der Bildformung. Die wichtigste unter den mancherlei Spielarten des Kubismus geht dahin, daß unbestimmt sphärische Rundungen der Natur-Erscheinung im Gemälde zu Ebenen zerlegt werden mit klaren, gradlinigen Begrenzungen; diese Flächen setzen sich in deutlich scharfen Winkeln gegeneinander, und so entstehen kristallartige Gebilde. Weiterhin werden diese Gebilde in Beziehung zueinander gesetzt, wieder scharf gegeneinander gewinkelt, ihre Achsen begegnen sich nicht nur, sondern sie durchkreuzen sich, wie in einer verwickelten Kristalldruse. Die ganze Bildfläche wird in dieser Art einheitlich durchgeformt, alle Linien, Ebenen, Winkel, Achsen bilden einen geschlossenen Zusammenhang. Die Raumschicht bleibt daher schmal, auf Tiefengliederung wird verzichtet; ja es ist durch allerhand Gegenwirkungen dafür gesorgt, daß man nicht sieht, ob die an einander stoßenden Flächen sich dem Auge entgegen heben oder zurück führen.

Mit solcher Durchformung der Oberfläche hängt eine neue Rhythmisierung des Bildganzen zusammen. Die kubischen Formen erstrecken sich nicht nur, wie wir eben sagten, als geschlossene Folge über die gesamte Fläche hin, sondern sie stehen außerdem in einer ganz festen und strengen rhythmischen Ordnung. Die Bildvorwürfe des reinen Impressionismus entstanden als Ausschnitte aus der Erscheinung; ein Zurechtrücken, wo es ge-

schah – in Deutschland weniger wie in Frankreich – sollte jedenfalls nicht als künstlerische Absicht wirken. Wenn wir etwa Slevogts Landschaft betrachten, so sehen wir eine durchaus ungleiche Gewichtsverteilung der Massen, die Flächen scheinen ohne bindendes Gesetz im Bilde zu stehen, so wie die Zufälligkeit der Natur sie bot. Man genießt das Leuchten und die Zartheit der Farbe, die Lebendigkeit der Malerei, aber der Rahmen könnte schließlich auch da oder dort anders verlaufen. Ungebundenheit solcher Art hatte schon manche Gegenbewegung hervorgerufen – Cézanne, Matisse – der Kubismus stellt sich am schärfsten auf die rhythmische Verfestigung des Formgehalts ein.

Wir haben vor den Werken der Deutschrömer, am entschiedensten bei Marées, das Bildgesetz des Rhythmus kennen gelernt. Doch bezieht es sich dort auf Formkomplexe: Gestalten, Bäume – hier dagegen auf Einzelteile der Erscheinung, in die sie gleichartig zerlegt wird. Die Komplexe werden daher zerbrochen; ein Turm etwa wird geknickt, ein Kopf zerschoben: die so entstehenden Schnittstücke der Naturgebilde werden kristallartig geformt, und diese nun gleichwertigen Teile fügen sich zum strengen Rhythmus.

Die Farbe entspricht natürlich der zeichnerischen Stilisierung. Sie hat in Ausdehnung und Stufe keine unmittelbare Beziehung zur Wirklichkeit: ihre Ausdehnung ist durch die Flächen-Umgrenzung der kubischen Gebilde bestimmt, ihre Stufe und Sättigung durch den Rhythmus des Bildganzen. Die Gesamthaltung der Farbe bewegt sich zwischen bräunlich-grauer Tonigkeit und stärkster Pracht.

Ansichten von Gruppen scharfkantiger Gebäude, Stilleben mit hartgeformten Gegenständen kommen dieser Bildabsicht am meisten entgegen, doch malen die Kubisten auch Landschaften und Tiere, menschliche Gestalten und Köpfe.

Unter den deutschen Malern der Gegenwart, die aus einem Formgrundsatz des Kubismus schaffen, ist der begabteste Lyonel FEININGER, spät erst zur Malerei gekommen, ursprünglich Musiker. Das strenge Klanggefüge Bachscher Musik erfüllt ihn beim Arbeiten. VOLLERSRODA (Abbildung 85), eine Gruppe von Gebäuden, zeigt die Logik seines Formwillens, die doch zugleich dem Ausdruck inneren Empfindens dient. Nicht jeder wird ihr folgen können oder wollen, und auch wer ihr folgt, wird nicht glauben, daß dies

der Weisheit letzter Schluß bleiben werde, so wenig wie etwa der Neo-Impressionismus. Wer jedoch der Absicht des sehr ernsthaft ringenden Künstlers sich nicht verschließt, wird in dem Spiel der Linien und Flächen, in der Wahl und Ordnung der Farben, in dem äußerst sorgfältigen Vortrag fesselnden Reiz finden, und darüber hinaus in der strengen Musik dieser Form einen merkwürdigen Klang vernehmen, eine feierliche Stimmung.

Nicht so logisch scharf, stürmischer, bewegter, ein großes Hauptwerk des im Krieg gefallenen Franz MARC, „DER TURM DER BLAUEN PFERDE" (Abbildung 86). In dieser Benennung ist angedeutet, daß es sich um einen Bau von Form und Farbe handelt, nicht um Wiedergabe eines Stückes Natur. Der hochbegabte Maler war ein Freund und Kenner der Tiere, ihres Wuchses, ihres Wesens. Seine früheren Bilder sind in der Weise des Impressionismus gemalt, von überzeugender Treffsicherheit. Dann verließ er diese Art, stellte Gestalt und Bewegung der Tiere in die Schärfe kristallhafter Form und rhythmischer Bildordnung ein. In unserm Gemälde ist der kubistische Grundsatz noch nicht streng durchgeführt. Viel weich schwingende Linien, in denen sich sein Temperament besonders glücklich aussprach. Durch das Gefüge der Linien und Flächen klingt starke Farbe, reich und rhythmisch, unabhängig von der Naturnachbildung. Die Empfindung für das Wesen des Tieres und die Selbstherrlichkeit des Bildgesetzes verbinden sich zu seltsam prächtiger Melodie.

Auch Paul SEEHAUS, eine viel versprechende Begabung, wurde ein Opfer des Krieges, in früher Jugend. In seinem kleinen Bild, MAGDEBURGER DOM, bleibt er dem Natureindruck näher als etwa Feininger, und die Farbigkeit ist nicht ernst und schwer, sondern blühend und leuchtend. Vielleicht darf man darin einen Ausdruck rheinischen Lebensgefühls empfinden.

Während die Auflockerung der Farbfläche, die wir in Monets Gemälden beobachteten und die in seinen letzten Werken noch wesentlich weiter geht, durch den Neo-Impressionismus verstandesmäßig durchgeführt wird, so strebt die andere Bewegung, mit Cézanne beginnend, auf verschiedenen Bahnen nach immer festerer Bindung der Erscheinung, bis zu dem strengen Rhythmus der Kubisten. Dort eine wissenschaftlich gestützte Ausbildung der Farbenzerlegung, hier eine mathematisch geartete Durchgestaltung des Räumlichen.

In beiden Richtungen, der formelhaften Weiterführung wie der formelhaften Verneinung des Impressionismus, wird der malerische Vortrag sorgfältig gehandhabt, aber es fehlt jener Reiz der guten Malerei, wie man sie bis dahin verstanden hatte, und wie man sie vermutlich auch weiterhin verstehen wird, solange mit dem Pinsel auf Leinwand gemalt wird. Beide Richtungen gehören daher in diesen Zusammenhang unserer Betrachtungen nur als Ausschleifung und Gegenbewegung — so wie sich ihre Bedeutung im geschichtlichen Verlauf herausklären wird: der Neo-Impressionismus eine letzte Folgerichtigkeit, ein Ende; der Kubismus die Umkehrung, geschichtlich zu verstehen und zu würdigen als Durchgang und Erziehung zu neuer Formanschauung und Bildgestaltung. Pablo Picasso, der in Paris wirkende Spanier, ein Apostel des Kubismus, zeichnet bereits ab und zu wieder Gegenständliches, bekennt sich zu Ingres, dem strengen Klassizisten.

Die Form-Aufgaben der gegenwärtigen Kunst, die wir einmal als Klärung und Kräftigung der Farbe, besonders in der Matisse-Schule, gestellt sahen, dann als Verfestigung und Rhythmisierung des Räumlichen, im Kubismus, diese Aufgaben sucht Heinrich NAUEN, der Rheinländer, selbständig zu lösen, in unermüdlich strenger Arbeit. Durch zahllose genaue Studien macht er sich die Naturerscheinung zu eigen, die jedem Bildvorwurf zu grunde liegt, klärt sie dann jedoch ab zu scharf umgrenzten Flächen leuchtender, edler Farbe. Diese Flächen sind meist spitzwinkelig in einander geschoben, und sie fügen sich zu einem festen Rhythmus durch das Bildganze hin. Unser STILLEBEN zeigt kostbar erlesene und gegeneinander klingende Farben, in weich bewegtem Vortrag; der Bau des Ganzen freilich, ein seltsames Nebeneinander, läßt mehr die Aufgabe der Flächen-Rhythmisierung erkennen als ihre Lösung, um die Nauen noch ringt, hie und da bereits mit überzeugendem Gelingen.

Dagegen führt nun eine andere Linie zu immer freierer Lockerung und Bewegtheit des Farbkörpers. Größte Kühnheit und stärkste Begabung und freieste Selbständigkeit entfaltet auf diesem Wege Oskar KOKOSCHKA. In unserer Sammlung hängt eines seiner Hauptwerke, die FREUNDE, gemalt 1918 (Abbildung 87). Es läßt sich wohl kaum ein größerer Gegensatz der Malerei denken als zwischen dem festen Gefüge starrer Formen

in Feiningers Bild und dem erregten Tanz leuchtender Farbflecken bei Kokoschka. Viele Besucher mögen zunächst von der krausen Gesamterscheinung befremdet sein. Eingehendere Betrachtung des Malwerks – in Kokoschkas jüngsten Gemälden ist es breiter, weniger gelockert – wird in seine Meisterlichkeit und Durchlebtheit hineinführen. Wir treten nahe vor die Leinwand und sehen uns das Farbengewirk ganz im Einzelnen an, beginnen etwa bei dem Kopf der Frau, links. Zunächst stehen auf der Leinwand dünn hingestrichene zarte Töne, dunkel und hell, von Schwarz bis zu feinem Maigrün. In den oberen Schichten des Malkörpers sammelt sich der Vortrag dann allmählich zu selbständig wirkenden Pinselstrichen von verschiedener Farbe, Stärke, Richtung; in außerordentlich freier Umsetzung geben sie, zusammen mit den darunter liegenden Tönen, die Form und die Farbe des Gesichts. Wir betrachten genau das Ornament dieses Stückes Malerei, das Übereinander der Schichten, das Gegeneinander der Pinselzüge, das Ineinanderklingen der Farben – zur üblichen Vortragsart verhält es sich etwa wie zu einfacher Wolkenbildung das fesselnd reiche Schauspiel, das man besonders am Meer gegen Abend sehen kann: wenn zahlreiche in sich zusammenhängende, aber doch durchbrochene Wolkenschichten sich übereinander bewegen, alle verschieden in Farbe und Durchleuchtung, die oberste Schicht am mildesten und weichsten. Und wir geben uns nun dem merkwürdig erregenden Reiz hin, die Beziehung dieses Stückes Malerei zur Erscheinung der Wirklichkeit zu empfinden.

An Hals und Brust der Frau wird das Netzwerk der Pinselstriche bewegter, ihr Schwung freier, ihr Relief kräftiger, ihre Farbigkeit leuchtender. Hie und da Streifen von kostbarem Rot; entsprechend wird auch das Grün, der Gegenpart zum Hautton, stärker. Wieder vergleiche man dies glühendlebendige Farbengewirk mit der Erscheinung der Wirklichkeit, wie etwa die Tonunterschiede der Hauptflächen – am Hals, über dem Brustbein, den Schlüsselbeinen – sich geltend machen, gleich Verschiebungen der Tonart in reich-bewegt dahinklingender Symphonie. Dann kommt das prächtig strahlende Violett des Kleides, in breiteren Flecken gemalt; am Ärmel anders als an der Brust und wieder anders in dem Mitteleinsatz. So ruhig der Ton im Ganzen scheint, so lebendig auch hier seine Entstehung – oft sieht man

fünf, sechs Schichten übereinander – und so unerschöpflich reich das Leben der Farbe. Ein solches Stück wirkt nicht für sich allein, Steigerungen kommen von nah und fern; hier gleich rechts von dem Violett ein schmaler Streifen leuchtenden Blaus. Es lockt unseren Blick fort, nach oben, nach rechts.

Hat man sich so vor diesem ruhigsten Teil der Bildfläche in das Leben des Malwerks hineingesehen, in das vielschichtige und doch klare Übereinander, in das rastlose Gegeneinander der schmalen und breiten, senkrechten und wagrechten, ruhig lagernden und frei schwingenden Pinselzüge, in das äußerst verwickelte Sich-Kreuzen, Sich-Begegnen, Sich-Steigern der Farbwerte, den Wechsel von matten und leuchtenden Tönen, von Warm und Kalt, so gehe man nun weiter, nach rechts hin, wo der Farbentanz immer erregter wird.

Der Kopf der Halbfigur vorn – der Künstler selbst – ist ganz dünn gemalt, breite einfache Flächen reicher milder Farbe, nur einige Züge hellen Rotes schwingen kräftiger auf ihnen hin; stärkster Gegensatz dazu der Kopf rechts darüber – der Dichter Hasenclever – aus schmalen Pinselstrichen meist kräftigen Reliefs gebaut, gelbbraun und sehr viel Grün. Die Schulterfläche an beiden Gestalten ähnlich, hell bläulich im Ganzen; sieht man genauer zu, so findet man eine fein überlegte Unterscheidung zwischen den einzelnen Noten, die jeden der beiden Akkorde zusammensetzen; in der vorderen Fläche alles etwas schärfer und kräftiger, besonders die blauen Züge, in der zurückstehenden weichere Klänge, ein wenig gedämpft, mehr grau: der Künstler erstrebt, hier wie auch sonst, die Raumwirkung rein durch das farbige Gebilde. Weiter noch ist solcher Abstand zwischen dem vorhin betrachteten Gesicht der Frau und dem lichtfarbig glattflächig gemalten Kopf der Dienerin in der Tür.

Rechts von der Büste des Malers die stärkste Farbigkeit: die Fruchtschale – prachtvolles Rot, leuchtendes Blau am Teller-Rand; etwa in der Bildmitte die herabhängende Hand des Dichters und die Hand der Frau mit dem Glas. Zwischen ihnen spielt äußerster Gegensatz: die Hand des Mannes hart modelliert, die Fingerglieder scharf abgesetzt, kräftiges Gelb und Weiß, starkes Relief; die weibliche Hand weich in der Form, von rosiger Farbe, glatt und dünn gemalt, nur die beleuchteten Teile heben sich zart als kostbares Rot aus dem umgebenden Dunkel heraus; viel schwarzer Grund liegt hier frei.

So gehe man nun Stück für Stück der Malerei nach, überall ist die Farbigkeit von größtem Reichtum, auch wo sie, im ganzen gesehen, zurückhaltend ist; im einzelnen immer stärkste Glut, prangende Töne und überraschend reizvolles Zusammenklingen. Wer kunstgewerbliche Dinge erfinden will, der kann sich hier unerschöpfliche Anregungen für nie gesehene Farben-Gebinde holen.

Hat man sich bei naher Betrachtung des Einzelnen in das Leben der Farbe hineingesehen, und tritt nun wieder etwas zurück, so bemerkt man, daß die scheinbare Willkür des Einzeltanzes in Wahrheit wohl geordnet ist. Wir wiesen schon auf die farbige Beziehung der beiden Schulterflächen hin; man kann von ihnen nach verschiedenen Richtungen die bläulichen Töne weitergehen sehen, sich verstärkend und sich verlierend. Ähnlich zieht Braungelb in mannigfachen Abständen und Abstufungen, aber doch als einheitliche Folge wirkend, durch das Bild hin. Dazwischen kleinere Zusammenhänge, wie das Rot-Schwarz der Frauenhand mit dem Glas, im Gesicht des Malers weiterklingend. So lösen sich verschiedene Tonfolgen, matte und leuchtende, warme und kalte, heraus, immer neue, die sich als führende und geführte ordnen, das ganze farbige Leben gliedern. Außerdem verschlingen und durchsetzen sich diese Tonfolgen aufs mannigfachste. Man sehe zum Beispiel, wie sich in dem bärtigen Kopf des Dr. Neuberger das Braun und Gelb seiner erhobenen Hand mit dem von links kommenden Grün und Blau begegnet.

Tritt man dann noch weiter zurück, so vereinfacht sich alles: die beiden Halbfiguren der Mitte trennen sich von einander, der Tisch stellt sich wagrecht dazwischen, das scheinbare Wirrsal fügt sich zu ruhiger Festigkeit des Raumgebildes; die Farbe klärt sich in überraschender Weise, das Spiel der Kontraste und die Verschlingung der Tonfolgen wird planvoll einheitlich. Und nun mag man auch das Ganze wieder mit der Erscheinung der Wirklichkeit vergleichen, als Raum, als Farbe.

Zu Raum und Farbe kommt dann als wesentlicher Wert der Ausdruck der Köpfe und die Stimmung im Ganzen. Und man empfindet, daß nicht eins dem andern dient, daß nicht die Malerei den Ausdruck geben soll, sondern daß alles zusammen entsteht, in einer visionär wirkenden Schaffensspannung.

So ist denn, wie die Farbe, auch der Strich von höchster Lebendigkeit, selbst in den scheinbar unbetonten Teilen: das Malwerk ist an jeder Stelle

durchpulst von einer merkwürdigen Leidenschaft; sie lebt in jedem Stück des Farbkörpers, in jedem Pinselstrich.

Diese vulkanische Erregtheit hängt zusammen mit dem Sinn des Schaffens: nicht Herstellung eines in sich ruhenden Gebildes, eines Gegenstandes der für sich besteht, eines kleinen Kosmos, vom Künstler hervorgebracht und nun eigenes Leben führend – sondern wir fühlen in allem das gestaltende Ich des Künstlers noch am Wirken, das Können und Spielen, die Erfindungsfülle und Erregung; man möchte sagen, das Gebilde ist von seinem Schöpfer noch nicht entlassen, es formt sich vor unseren Augen, unser Sinn wird aufgerufen, es mit zu schaffen, in die Spannung des Schaffens einzutauchen, in ihr mit zu leben und mit zu bilden.

Im echten Kunstwerk gestaltet sich persönliches Leben zur Form. Vor Kokoschkas Bild erfaßt uns dieser Vorgang mit besonderer Stärke; erregter und erregender als in früheren Werken klingt uns die Geistigkeit des Künstlers überall entgegen. Und das Mittel ihrer Äußerung ist die Malerei. Darum ist es hier durchaus notwendig, daß der Betrachter Malerei als Malerei zu sehen vermag. Wer an unmittelbaren Vergleich mit der Erscheinung gewöhnt ist, oder an edle Linie oder kubischen Rhythmus, dem bleibt der Reichtum dieser Schöpfung verschlossen: das Malwerk ist hier der alleinige Zugang zum Geist des Künstlers. Schließt er sich auf, so umfängt uns ein Anderes, das wir etwa bei Manet nicht finden: eine merkwürdige innere Glut – und dies ist nun der heiße Kern, aus dem jenes vulkanische Flackern hervorbricht. Kokoschkas Schaffen ist nicht ein beschauliches Sich-Versenken in die Erscheinung, nicht ein ruhiges Ausgestalten gesetzmäßiger Bildform, sondern ein leidenschaftliches Ausleben des Ich; Erscheinung und Bildform sind wie Dinge und Räume an denen die Flamme hinzüngelt, die sie prasselnd durchloht, seltsam Einzelnes heraushebend, farbig erleuchtend, Anderes verzehrend, zerglühend. Nicht die Dinge und Räume sind das Schauspiel, sondern das Lohen des Feuers.

So führt uns auch dieser kühnste Maler aus dem ruhigen Geleise heraus, in das wir mit Manet eingelenkt waren: stärker noch als bei Kirchner oder Marc ist die Malerei hier das Mittel, nicht Natur abzubilden, sondern äußerst reizsames und glühendes Leben zu gestalten.

Ausdruck

Wie kann man denn immer wieder die Kunst, dies Menschenwerk, mit der unendlichen Natur vergleichen wollen . . . Wenn sie der Ausdruck einer Menschenseele ist, dann ist sie gut, sie kann aber auch bloß äußerliches Geschicklichkeitswerk sein, dann ist sie eben nicht Kunst im eigentlichen Sinne . . . Es werden doch immer wieder Künstler kommen, welche die Fähigkeit haben, die Natur ihrer eigenen Seele zu verstehen, die werden auch den gültigen Ausdruck in der Kunst wieder finden, werden die Form finden und Gesetzgeber sein.

Hans Thoma, 1880

Kaspar David Friedrich
Winter
(Abbildung 88, Seite 312)

Es ist Winter, weißer Schnee deckt wie ein Leichentuch die deutsche Ebene zu. Der Künstler hat uns von den Wohnungen der Menschen weggeführt an eine einsame Stätte, einen verlassenen Kirchhof. Die Kirche ist verfallen, nur der Chor steht noch, Pfeiler und Gewölbe, ohne Dach, vom Maßwerk in den Fenstern nur Reste; man sieht noch Stücke der Vierungspfeiler und das Ansetzen ihrer Linien zur Wölbung; vorn einen Teil der Eingangswand. Zu beiden Seiten knorrige Eichen, Stämme und Äste vielfach abgebrochen. Die ehrwürdigen Bäume umrahmen den geweihten Boden um die Kirche; in ihm schlafen die Abgeschiedenen, der Auferstehung und dem Gericht entgegen: es ist der Kirch-Hof in dem ursprünglichen schönen Sinne, während der Großstädter von heute mit Eisenbahn oder Automobil den Begräbnis-Park erreicht, wo er sich mit Wegweisern zurechtfindet. Die Grabzeichen, schlichte Holzkreuze, zum Teil mit Dächern, stehen fast

alle schief, einige sind abgesplittert: das Erdreich unter ihnen ist vielfältig abgesunken und der Wind hat die Kreuze geknickt – man sieht, daß diese Ruhestätte nicht mehr gepflegt wird; die Familien, denen die Schläfer entstammen, bestehen nicht mehr oder leben anderswo, vielleicht ist die ganze Ansiedlung zerstört wie ihre Kirche, vielleicht in Kriegsnot aufgegeben. Aber nun wird hier doch einer begraben, wohl vom geistlichen Stande; Männer in Talaren, zwei und zwei, bilden den Leichenzug, vier tragen den Sarg, durchschreiten eben das gotische Portal; auf den Altarstufen, unter dem Kreuz, wartet einer auf den Zug. Alter Brauch mag es vorschreiben, daß der Verstorbene hier an dieser sonst verlassenen Stätte beigesetzt wird. Vorn ist das Grab geschaufelt, die braune Erde liegt bloß, das Verwesliche aufzunehmen, das wieder zur Erde werden soll.

Dies die Einheit des Bildgedankens, soweit sie auch in einem Gedicht hätte gestaltet werden können: Schnee, Kirchenruine, zerzauste Eichen, verlassener Kirchhof, Leichenzug zum Altar, offenes Grab. Die äußeren Dinge ergeben zugleich Gedanken und Stimmungen, die sich ebenfalls zur Einheit zusammenschließen: Winterruhe, Verfall, Einsamkeit, Trauer, Gottesdienst, letzte Dinge.

Nun die Form, zu der solche Stimmungs-Einheit durch den Maler gestaltet ist. Einzelheiten mögen aus der Wirklichkeit entnommen oder durch bestimmte Eindrücke angeregt sein, die Ruine, die Bäume; aber das Wesentliche ist, wie sich alles zum Bild fügt und dadurch Sinn gewinnt.

Die Anordnung wirkt ganz einfach, gleichseitig: das Gebäude in der Mitte; vorn rechts und links je eine Eiche, andere in kleinerem Maßstab, schräg in die Tiefe führend. Bei genauerem Zusehen zeigt sich die Symmetrie überall leicht durchbrochen: die Kirche ist ein wenig aus der Mitte nach links verschoben, obwohl man durch das Portal genau auf den Altar blickt, die beiden vorderen Eichen nach rechts, in verschiedenem Abstand von der Ruine, in verschiedener Neigung, verschiedenem Astwuchs; ebenso ist die Gleichseitigkeit in den rückwärtigen Baumreihen gelockert. Die kleineren Formen – abgefallene Äste, Gebüsch, schiefe Kreuze und Grabplatten – unterbrechen die Schneefläche. Der Leichenzug nähert sich im Bogen, schreitet Stufen empor, stellt sich dann

aber mit den Sargträgern und dem wartenden Priester am Altar auf die Kirchenachse ein, die wir als Mittelachse des Bildes empfinden. Der Zug kommt von links; rechts weiter vorn das Grab, unsymmetrisch zwischen den großen Stämmen.

Die Einfachheit des Aufbaus, im Ganzen gleichseitig wirkend, entspricht der ernsten Feierlichkeit des Inhalts; die Lockerung im Kleinen sorgt dafür, daß die Form nicht gestellt scheint.

Zugleich dient die Anordnung der Bildteile der räumlichen Klarheit. Zu der Stellung der Einzelformen kommt ihre Verkleinerung – bei den Bäumen, den Gestalten, etwas schärfer als es der Wirklichkeit entspricht – und die Abstufung der Helligkeit. Die Vorderwand der Kirche überschneidet dunkel den hellen Chor; die Eichen vorn wieder eine Stufe tiefer; scharflinig bewegtes Astwerk dunkel vor den ruhig aufstrebenden helleren Pfeilern. Neben diesen starken Absätzen der Mitte – von den vorderen Bäumen bis zum Himmel vier Hauptnoten – verlaufen Tonleitern kleinerer Intervalle, durch die äußeren Baumreihen, die Kreuze, die allmählich in dem matten Winterlicht verdämmern. Aber auch in der Mitte noch zahlreiche Zwischenglieder der Lichtstufung, bei den Gestalten, den herabgestürzten Steinen, den Pfeilern.

Bisher war nur von den Einzelformen die Rede, die im Bildraum stehen; groß die Kirche und die Bäume, klein dazwischen die Gestalten und die Kreuze. Dazu kommen nun aber die breiten Flächen, Schneedecke und Himmel; sie sind einheitlich und von starker farbiger Wirkung, während die aufrechten Formen im Gesamteindruck hauptsächlich durch ihre Zeichnung sprechen.

Die weiße Schneedecke setzt sich in ganz ungebrochener, scharfer wagrechter Linie gegen den Himmel ab; dieser ist unten dunkel, wie eine feste Wand wirkend, darüber licht und offen. So gehen drei ungefähr gleich hohe Flächen durch die ganze Bildbreite, die obere und untere hell, so daß eine gewisse Symmetrie zwischen oben und unten besteht, wie in Bildern Monets; die Entsprechung der zeichnerischen Formen spielt dagegen zwischen rechts und links. Auch in dem Raumgefüge wirken die Flächen mit: die tragende Ebene wagrecht, die abschließende Wand senkrecht. Mannigfach greifen die beiden Ordnungen ineinander: die hartlinigen, kantigen oder krausen Einzelformen und die gleichmäßig gebreiteten zusammenhängenden Flächen; am

schärfsten da, wo ihre Wirkungen am reinsten und stärksten werden: das ist in der zeichnerischen Wertreihe das Bündel der geraden Pfeilerlinien, in der Flächenfolge die geradlinige Grenze zwischen Schnee und Himmel; diese beiden Hauptbetonungen, genau senkrecht und genau wagrecht, schneiden sich, verstärken gegenseitig ihre Kraft. Klare und einfache Festigkeit ruht so inmitten der vielen zerzausten und verfallenen Form. Es ist ein altes Geheimnis großer Meister, Tizians etwa, auf reichen vielbewegten Bildern eine scharfe Senkrechte und eine scharfe Wagrechte festen Takt geben zu lassen; die Malerei des Barock und des Impressionismus hat meist darauf verzichtet.

Der Dreiklang der breiten Flächen beherrscht die Farbigkeit des Bildes. Sieht man näher zu, so zeigen sich die Töne aufs reichste gegliedert. Die Schneedecke ist zum Teil weggetaut, die kümmerliche Bewachsung des Bodens liegt bloß, besonders an den Erhebungen, am Fuß der Bäume. So wechseln in ununterbrochener Folge bläulich-weiße Schneeflächen mit bräunlichen Bodenstücken. Wieder ein altes Geheimnis guter Malerei, der Wechsel kalter und warmer Töne, der das Auge anregt, die Farbigkeit steigert, die Fläche belebt. In der Tiefe, an der Grenze gegen die aufrechte Nebelwand, wird die Farbe des Schnees am stärksten: ein durchgehender Streifen von ausgesprochenem Blau. Das gleiche Spiel von Warm und Kalt oben in dem lichten Himmel; hier ist es blasses Blau und mildes Rosa, nicht flächig gegen einander gesetzt wie am Boden, sondern weicher in einander flutend, aber nicht minder feine Lebendigkeit gebend.

Auch die Einzelformen, die im Gesamteindruck zunächst nur zeichnerisch zu wirken scheinen, erweisen sich bei genauerem Zusehen reich an Farbe, von starkem Moosgrün bis zu lichtesten Tönen; nur erscheinen sie alle in kleinen Stücken. Wiederum vielfach das Gegeneinanderklingen von Kalt und Warm; und oft, besonders an den großen Bäumen, ist die Farbe in kleinen Stückchen ganz stark und rein abgeklärt — wie eine leise Vorahnung des Neo-Impressionismus. Vieles Einzelne überrascht uns durch die unmittelbare Beobachtung, ganz selbständig neben der gewohnten Landschaftsmalerei jener Zeit.

Das gilt auch von dem malerischen Vortrag. Im Gegensatz zu den glatten Flächen etwa bei Friedrichs Zeitgenossen Koch sehen wir hier ein wesentlich lebendigeres Verfahren. Zunächst eine dünne bräunliche Unter-

malung; die Einzelformen sind mit leichten Strichen hineingezeichnet. Wo die Farbe der Erscheinung dem braunen Grunde ähnelt, wie an den großen Bäumen, wird sie nur durch leichte Tönungen abgestimmt; darauf kommen dann kleine Stücke ausgesprochener Farbe, stärker und reiner als in der Wirklichkeit, aber im ganzen entsteht so ein lebendiger Eindruck. Auch in den Pfeilern und dem Gewölbe des Chors sitzen reich abgestufte Töne leicht und flüssig auf der Untermalung. An anderen Stellen deckt die Lokalfarbe in breiteren Flächen den braunen Grund. In dem lichten Himmel sind die Töne ganz zart aufgetragen und vertrieben. Wo die Form zerteilt ist, etwa bei dem Geröll um die Ruine, vielfach auch im Erdboden, sind kleine selbständige Pinselzüge locker gegen einander gesetzt. Es wäre von hier noch ein weiter Weg zur Weise der Neueren, Trübners etwa, aber es erscheint doch wie ein Anfang zu diesem Weg; nur hat Friedrich ihn keineswegs mit betonter Absicht betreten und auch nicht weiter verfolgt, andere Bilder von ihm sind ganz glatt gemalt. Wir sagten wiederholt, daß während des früheren neunzehnten Jahrhunderts in Deutschland die mannigfachen Ansätze zur Ausbildung eines meisterlichen Handwerks immer wieder verkümmerten, im Unterschied von der geschlossenen Entwicklung der Pariser Malerei. Friedrich hat, wie jeder große Künstler, einen wachen Sinn und persönlichen Blick für die Erscheinung der Wirklichkeit; sein Handwerk gehorcht ihm, es dient überall auf kürzestem Wege dem unmittelbaren Zweck, aber es ist ihm nicht der wesentliche Wert seiner Kunst, sondern nur ein Mittel.

Auch der Bau des Bildes, in Zeichnung und Flächenfügung, ist nicht das Ziel. Wir haben den Leser durch das Gerüst der Form hindurchgeführt, damit er sich mit der Ordnung und Verstrebung dieses Baues vertraut mache. Aber das ist eben nur erst der Rahmen des künstlerischen Lebens; der eigentliche Sinn und der einmalig-persönliche Wert liegt tiefer: in der Beseeltheit der Form, des Einzelnen wie des Ganzen.

Das ist, wenn wir über das gesamte Jahrhundert hinblicken, von größter Bedeutung. Auf Umwegen, durch Vergleiche, wollen wir versuchen, dies Wesentliche anzudeuten. Wir beginnen mit genauer Betrachtung bestimmter Form: der beiden großen Bäume im Vordergrund.

Gut gewachsen sind sie nicht. Was gibt es für prächtige Gebilde auf den klassischen Landschaften, bei Giorgione, Poussin, Claude Lorrain! Kräftig, aber nicht sperrig ist da der Stamm, weithin wiegen sich die Äste, das Laubwerk überkleidet dies Gerüst mit wohlgegliederten Massen, deren Umrisse reich verlaufen, wie Korallengebilde; ein edles Ornament, als Fläche und Linienspiel ein Teil im Gesamt-Wohlklang des Gemäldes. Oft ist die Bildwirkung sogar beherrscht durch die großartig geschwungene Form eines solchen Baumes, von der einen Seite her, dazu kommt dann vielleicht ein antikes Bauwerk, ein Blick über die Ebene hin, mit leuchtenden Wasserspiegeln, bis in die silbrig verschwimmende Ferne. Das Ganze gehört etwa in die Vorstellungswelt, aus der die prachtvollen italienischen Parks des Barock geschaffen wurden, oder die Verse Racines. Einen spröden Nachklang haben wir in Kochs Tiberlandschaft kennen gelernt.

Wie anders die Bäume hier! Wir betrachten etwa den linken: in harter, reizloser Linie ist der Stamm gewachsen, vielleicht ursprünglich in der Nachbarschaft rasch aufschießenden Nadelholzes – während jene majestätisch gebreiteten Bäume in den klassischen Landschaften ihr Lebtag Spielraum um sich gehabt haben wie ein Grandseigneur. Oben ist unser Baum abgekappt, ein kleiner Zweig kommt aus der Wunde – keine Krone! Die Äste sind zum größten Teil abgehauen oder abgebrochen. Der stärkste von ihnen, unten nach links führend, ist genau so bescheiden in der Linie wie der Stamm. Rechts nach oben hin gewinnen die Äste etwas mehr Bewegung.

Entsprechend der rechte Baum: der Stamm starr im Wuchs, wieder oben abgebrochen, ebenso die meisten Äste. Nach innen führen hier – da der Baum von der Mitte weiter absteht – größere Äste, bewegter in der Linie als die von drüben kommenden: ihre Achse verzweigt sich mehrfach, schwingt hin und her. Das Wesen im Wuchs der Eiche kommt so zu spärlicher Erscheinung.

Der Grandseigneur der alten Zeit war vollkommen ausgebildet, all seine an sich oft kleinen Anlagen sorgfältig entwickelt, jedes bißchen Begabung für Musik und Zeichnen, Sprachtalent; er beherrschte die Künste des Tanzens, Fechtens, Reitens, war vorzüglich gekleidet und bewegte sich unter Menschen in vollendeter Form. Wie anders der bescheidene Mann im

armen und damals außerdem geknechteten Deutschland! wie mußte er ringen, um überhaupt nur sein äußeres Dasein zu fristen, mitzukommen mit den andern! Leben und Kraft war in ihm, mehr als in jenem Grandseigneur, aber es geriet nicht zur vollen heiteren Auswirkung, die meisten Ansätze wurden gekappt, und nur wo sie einmal ein wenig sich breiten und verzweigen dürfen, da gestaltet sich etwas von dem Reichtum und der Eigenheit seines Wesens.

Der wohlausgebildete Grandseigneur der alten Zeit ist in allem formvollendet, ob er dem Gegner die Meinung sagt oder einer Schönen Liebe erklärt – aber in seinen Äußerungen scheint uns sehr viel mehr geschulte Form zu sein als persönliches Leben. Wie anders der schlichte, karge Mensch! wenn er einmal aus dem nüchternen glanzlosen Dasein sich herauslöst, wenn er Worte spricht, die aus seiner Seele kommen – wie greifen sie uns ans Herz, wie erfüllt sind sie von echtem Leben, von der Heiligkeit der Natur!

Dieser Vergleich soll umschreiben, worauf es hier ankommt. Die Bäume in Friedrichs Bild sind nicht edles, aber oft gesehenes Ornament, sondern Naturwesen, wie sie einmal, unter ganz bestimmten, harten Bedingungen, gewachsen sind.

Jede Baumart hat ihren eigenen Stil, vom Astwuchs bis zur letzten Feinheit der Blattbildung; aber diese Anlage kann sich nur unter seltenen Umständen voll auswirken; am häufigsten in der verständigen Pflege eines Parks; wir nennen dann wohl einen solchen Baum schön. Hier sind es nur wenige Zweige, in denen sich die eigentümliche Bewegtheit des Wuchses geltend macht, das Stilgesetz der Eiche, die Seele des Baumes. Der Stamm selbst mußte im Wettkampf mit den Nachbarn darauf verzichten, so zu werden wie er gewollt hätte; und die Ansätze nach außen, die Äste, gingen meist zugrunde. Da wir aber nur so wenige Zweige sehen, deshalb folgt unser Auge ihrer Bewegtheit mit ganz anderer Aufmerksamkeit als sonst. Bei den klassischen Landschaften ist ohnehin das Geäst durch die Staatsrobe des korallenartig ornamentierten Laubwerks verdeckt.

Indem unser Auge dem hin und her strebenden Wuchs der wenigen Äste und ihrer Verzweigungen folgt, fühlt es noch etwas anderes als eine Linien-Bewegung: es empfindet Leben, die Naturform nicht als Augenreiz in Linie

oder Farbe, sondern als Ausdruck des Lebens, eines Lebens, das wir im letzten Grunde dem unseren verwandt fühlen. Jede von diesen beiden Eichen ist nicht nur eine Form im Ölgemälde, sondern ein atmendes Wesen, dessen Sein und Art aus der Erscheinung zu uns spricht, uns ergreift. Wir fühlen, daß der Baum ein hartes Dasein gehabt hat, daß ihm viel Unbill widerfahren ist; wie oft mag er im Wintersturm geächzt haben, und dann wurde ihm ein Stück Leben weggerissen. Die paar Äste, die noch übrig geblieben sind, arbeiten weiter, treiben im Sommer die spärlichen Blätter, die für das Ganze aus der Luft Nährstoff atmen und umbilden. Schicksal und Wesen des Baumes sprechen aus seinem Gesamtbestand und aus der Linie im Einzelnen. Diese Linie ist nicht spielende Form, sondern lebende Form, unsere Seele versteht sie, taucht in dies Leben mit ein, das dem unseren zwar fern ist, aber doch verständlich, denn es ist ein Stück des einheitlichen Ur-Lebens, das durch alles organische Gebild geht und von dem auch unsere Seele ein Teilchen ist.

Gegenwärtig liegt die kalte Hand des Winters auf dieser Form: Schnee deckt Ast wie Zweig; die Linie ist dadurch gedoppelt und zugleich vereinfacht, unser Hineinempfinden in die Form gesteigert; eine harte karge Zeit macht dies Geschöpf durch, dem das Schicksal schon schwer genug mitgespielt hat; mit klagender Entschlossenheit scheint das Geäst in der schweren trüben Winterluft zu stehen. Wir können die Stimmungswerte nur durch Vergleiche andeuten: es ist nicht die wohlig perlende Form Mozarts, sondern die schwer aus der Tiefe klagende, gegen Schicksal und Hemmung sich wehrende Seele Beethovens.

Deutlich ist der Gegensatz zu der äußerlichen Anlage der Baumkulisse in Kochs Tiberlandschaft, Erbteil alter Anschauung. Solcher Unterschied begegnet nicht zum erstenmal in der Geschichte der Kunst; wir gewahren ihn schon in der holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts, wo gegen überkommene romanische Form eigenes nordisches Empfinden aufbegehrte: bei den sogenannten italisierenden Landschaftern die adligen, reich entwickelten und mit stolzem Flächenzierat bekleideten Bäume wie bei den klassischen Landschaftern Italiens und Frankreichs, glänzend in der Sommersonne; bei Ruisdael dagegen knorrige Eichen, hart vom Leben mitgenommen, ächzend

und klagend; sie sind entlaubt, oder wenigstens ein entlaubter Ast streckt sich vor, als Hauptträger des Ausdrucks in der Gesamtwirkung des Bildes. Vergleicht man eingehend eine Landschaft von Jan Both mit einer von Jacob van Ruisdael, so wird man dort reiche Form, hier starkes Leben finden; jene will das Auge erfreuen, das Zimmer schmücken, diese durch das Auge zum Herzen sprechen, in der Seele wiederklingen.

Hat man sich vor unserem Bilde in das Leben der beiden großen Eichen hineingefühlt, dann gehe man weiter zu den schrägen Baumreihen im Mittelgrunde. Das Einzel-Schicksal und Sein schließt sich hier enger zusammen, aber jeder von diesen knorrigen deutschen Stämmen ist anders gewachsen, anders verzweigt; das Lied der gemeinsamen Wesensart klingt bei jedem als eigenes schweres Erleben. Links ist einer besonders stark entfaltet, mit mächtigen Ästen, der Nachbar hat dafür dem Lebenskampf nicht standgehalten.

In diesen Baumreihen ist der Wuchs der Stämme etwas bewegter, der Schwung der Äste reicher als in den beiden Eichen vorn. Was im Vordergrund nur sparsam gegeben werden durfte, sollte die Gesamtwirkung klare Abstimmung haben, das wird an der kleineren Form weiter zurück freier ausgesponnen – wie eine ernste, schwere Melodie von zierlichen Violinfiguren umklungen sein mag. Wenn diese rückwärtigen, kleineren Bäume bewegtere Linien zeigen, so heben sie sich dafür weniger scharf aus ihrer Umgebung heraus, stehen in dem Winternebel. Was wir an den beiden großen Eichen als unmittelbar ergreifendes Leben empfinden, das ist dort verschleiert, ein Träumen nur von überstandenem Angriff und trotziger eigener Kraft: die Lebendigkeit der Form vorne gleitet in eine andere Art über, mit einer Abstufung wie zwischen Wachen und Träumen, oder zwischen gegenwärtigem und vergangenem Erleben. Dann schließt die dichte Nebelwand ab.

Inmitten der vielfältigen und abgestuften Lebendigkeit der Bäume ragt die Kirche empor.

Bauwerk sehen wir auch auf jenen klassischen Landschaften, in stolzem Glanz oder in Zerfallenheit, aber immer von antikischer Art. Hier eine gotische Ruine. Daß es eine Kirche ist, und verfallen, hängt mit dem Inhalt

zusammen, mit dem Gedicht gleichsam, aber wichtiger ist das Einklingen in die Form des Bildes, welche den feineren seelischen Ausdruck trägt.

Es ist nicht die ornamentale Gotik, wie wir sie auf manchen Architektur-Phantasien Schinkels sehen, nicht die kindlich-spielerische Gotik wie auf allerhand Genrebildern und heute noch in manchen Kulissen zu romantischen Opern. Beide Arten, die Gotik zu sehen, äußerten sich damals nicht nur auf der Leinwand, sondern auch in ausgeführten Bauten: zierreiche Pracht allerdings meist erst später, weil zu kostspielig, in Kirchen, Rathäusern, Palästen, als Beherrschung eines ganzen Stadtbildes im Münchener Maximilianeum; die kleinlich-theaterhafte Spielerei hauptsächlich in Gutshäusern und Schlössern, zuweilen in Form von Ruinen. Berühmte Parkanlagen wurden schon im achtzehnten Jahrhundert mit gotisch-spielerischem Bauwerk geziert: Nymphenburg, Wilhelmshöhe, Wörlitz. Gerade wenn man sich all solcher Kulissengotik erinnert, der Veräußerlichung oder Verkindlichung einer ernsten Baugesinnung, der innerlichsten und erhabensten, die es je gegeben hat, so ist man um so mehr überrascht, wie rein und sicher aus Friedrichs Bild das Wesen dieser Bauabsicht zu uns spricht.

Der gotische Stil hat sich geschichtlich entwickelt an den Kathedralen, und in reinster Klarheit zeigt sich der Formwille an der heiligsten Stelle, im Chorabschluß, da ist alles knappe Notwendigkeit, während im Langhaus oft eine Aufreihung gleicher Glieder ihre Wirkung ermatten läßt. Zu der Sachlichkeit der knappen Struktur kommt der Ausdruck der Stimmung, die durch den Bau gerahmt und gesteigert werden soll: die Linien streben himmelan empor, weit hinaus über irdische Kleinheit und Zweckhaftigkeit — so wie die Religion des Mittelalters, bei aller logischen Gefügtheit ihrer Lehre, die Seele emporhob hoch über das Erdengetriebe.

Nun sehen wir auf Friedrichs Bild einen hohen Chor, in dem sich der Sinn der gotischen Kirche am reinsten gibt. Das Zimmermanns-Dach fehlt, und das Steinmetzen-Maßwerk in den Fenstern, bis auf klagende Reste: was man sieht, ist das strenge Werk des Baumeisters; die Chorpfeiler, spitzbogig geschlossen, die Vierungspfeiler, in größerem, rahmendem Bogen sich zusammenfindend. Wir fühlen hier die klare Sachlichkeit der Gotik so gut wie ihren hinreißenden Schwung. Dutzende von Linien streben in gleichem Zuge nach

oben, im Dienste eines großen Gedankens. Die beiden hellsten Pfeiler, an der Vierung, sind gleichsam die Führer der vielstimmigen Einheit. Das winzige Figürchen am Altar läßt uns so recht empfinden, in wie schwindelnde Höhen dieser Bau emporschießt. Zu der Logik des Steinwerks hatte wohl einst die Mystik farbiger Scheiben kommen sollen; sie fehlen, aber durch das Grau der Ruine scheint in rosiger Zartheit der Winterhimmel – ein merkwürdig rührender Eindruck.

Zwischen Bäumen und Gebäuden besteht auf klassischen Landschaften die Harmonie des Parkes: da wirken beide mehr wie Kulissen, gehen in der Form zusammen. Hier ein Gegensatz: die scharfen, aufgesplitterten Linien der Eichen, mannigfach bewegt, und die mildere Erscheinung des gotischen Chores, mathematisch klare Formen, einheitlich zusammengefaßt; die Stämme in verschiedener Schräge aufragend, um so reiner dazwischen die senkrechten Linien des Bauwerks; organisches Leben, wenn auch in der Winterruhe, toter Stein, aber durch Menschensinn geformt. In den Bäumen empfinden wir das Weben der unendlichen Natur, durch den Stil einer bestimmten Art ausgesprochen, in der Chorruine das Sehnen und Dichten des menschlichen Geistes, zu edelster Form abgeklärt.

Dieser Gegensatz zwischen dem Lebensausdruck der knorrigen, blattlosen Eichen und dem erhabenen Sinn der geradlinigen Kirchenruine steigert die Wirkung in jedem der Teile. Und in dem Gesamteindruck strömt beides in einander, das Dasein der Natur und das Ringen der Menschenseele; Winterruhe über dem Gottesacker und Vergänglichkeit des Menschenwerkes; Leben, das wir in organischer Form unmittelbar fühlen, und Leben, das eine uns verwandte Gesinnung einst in Stein verkörperte. Auf diesem Doppelklang ruht die reiche Harmonie der Bildstimmung: das schwere Atmen der winterlichen Natur, und das Emporstreben des Herzens von den Gräbern hinauf zu Gedanken der Ewigkeit, die es beruhigen und erlösen.

Die Töne dieses Doppelklanges unterscheiden sich wohl, aber sie klingen doch rein und weich zusammen: die Senkrechte des Baues erhebt sich klar auf der Wagrechten der Ebene, die alten Bäume stehen wie Wächter um das Heiligtum, die Äste oben rahmen die Wölbung.

Stärker noch in Form und Ausdruck ist die Verbindung beider Wirkungsreihen durch den Trauerzug. Er führt vom Vordergrund in die Tiefe, aus der Landschaft in die Kirche. Als Form wird der Bogen des Zuges zunächst begleitet von Linien der Landschaft: die nach innen absinkende Geländewelle links und darüber der gleichlaufende starre Ast umfassen seinen Ansatz, auch einzelne abgefallene Äste und die vielen von den äußeren Stämmen nach innen und abwärts gestreckten Zweige weisen in gleicher Richtung, während in der Baumreihe rechts gegenüber nur aufrechte Form steht. Hinter dem mächtigen Stamm biegt der Zug um, bildeinwärts und aufwärts, drei Treppenabsätze empor. Diese neue Linie ist begleitet unten von der Wurzel der Eiche und dem Rande des Grabes, oben von dem Umriß der Kirchenwand, der stufenweis ansteigt und dann über der Mitte weich anhält; in dem von rechts kommenden großen Ast wird diese Linie aufgenommen, beruhigt, nach oben versprüht. Endlich stellt sich der Zug, wie wir schon sagten, auf die Mittelachse ein, in seinem wichtigsten Teil: die Träger des Sarges durchschreiten gerade das Tor, in dessen Leibung eine dreieckige Lücke den Winkel des Sarges betont; der Spitzbogen des Portals umrahmt außer den Sargträgern auch den wartenden Priester vor dem Altar und das leuchtende Kreuz über ihm: der schmale hohe Kircheneingang führt den Blick vom Trauerzug und Sarg über den Altar und das verheißungsvolle Symbol des Kreuzes nach oben, zu den himmelan strebenden Pfeilern. So gibt der Zug eine Formverbindung zwischen der breit gelagerten Landschaft und dem hoch aufschießenden Bauwerk. Aber es ist mehr als eine Linien-Beziehung: wir empfinden das ruhige rhythmische Schreiten des Zuges, es nimmt unser Bewegungsgefühl mit; eine Bewegung, die einzige im Bilde, verbindet die starren Formen der Landschaft und des Bauwerks. Und nicht nur unser Bewegungsgefühl wird erregt, auch tieferes Empfinden. Diese ruhig schreitenden dunklen Paare hinter dem Sarg eines Gefährten, ohne Geste, nur die ergrauten Köpfe in ergebener Trauer geneigt, haben etwas seltsam Ergreifendes. Das persönliche Empfinden der einzelnen Männer, so fühlen wir, geht auf in dem Gesamtbewußtsein der geistlichen Ordnung, der sie angehören, und das entspricht wieder merkwürdig dem Stimmungsgehalt des ganzen Bildes. Lautlose Winterruhe deckt verfallene Gräber einer Gemeinde,

schwer in Windstille liegende Luft umgibt die Ruine eines stolzen Gebäudes, in dem durch Jahrhunderte hin Menschenherzen aus Leid und Zweifeln gemeinsame Erhebung fanden. In Form wie Ausdruck zieht der schwarze, rhythmisch bewegte, schweigende Zug mit magischer Kraft unseren Blick von der Breite zur Höhe, unser Fühlen von schwerer Stimmung zu erlösender Hoffnung. So vollendet sich die Einheit des Aufbaus zugleich mit der Einheit des Ausdrucks. Wie jede kleinste Form auch ein seelischer Wert ist, so ist der Rhythmus aller Formen eins mit dem Gesamtklang der Bildseele.

Was wir hier sagen, sind nur Andeutungen, können nur Andeutungen sein. Läßt sich der innere Gehalt eines Bildes in Worten erschöpfen, so ist dieser Gehalt nicht vollkommen in Linie und Farbe aufgegangen, es ist dann kein reines Kunstwerk. Vor einem Gemälde wie diesem, wo alle Form Ausdruck von Leben ist, kommt es darauf an, daß der Beschauer das Leben in der Form empfindet. Das kann manchem plötzlich aufgehen, in einer Art von Erleuchtung, so wie etwa eine Melodie, die wir oft gehört haben, mit einem Male unsere Seele ergreift und in ihr schwingendes Leben mitnimmt. Unsere Darlegungen und Umschreibungen führen den Leser immer dicht an dem verschlossenen Zauber vorbei – einmal wird die Pforte aufspringen und dann öffnet sich das goldene Innere; das Leben, das in all diese Form gebannt ist, wird wieder frei und umfängt und durchdringt die Seele des Beschauers; alles lebt dann, jedes kleinste Stückchen des Geästs lebt, und die schwere dichte Nebelluft lebt, und dann wird sie leichter und lichter und gewinnt zarteste Farben und trägt wolkenweich die Vielstimmigkeit all des krausen und strengen Lebens, das sich von diesem schlichten Weiß und Grau und Rosa abhebt.

Es ist gleichsam ein Panpsychismus des künstlerischen Schauens, jede Linie und Fläche, jede Lichtstufung und Farbe ist beseelt. Ist uns dies Geheimnis der Form erst einmal aufgegangen, so gewinnt sie seltenen Wert, und wenn wir vor andere Gemälde treten, dann erscheinen sie uns seelisch-arm, nüchtern. So sah Werther die Landschaft, die anderen nur trockene Tatsache sein mochte, denn sein Fühlen war um einen Grad gehoben, und dadurch dem Leben aller

Dinge näher; oder richtiger: das tiefe und reiche Empfinden strahlt so viel Licht aus, daß es von allem, was draußen ist, zurückleuchtet. Es ist in unserem Bilde nicht einfach der Wuchs der Eichbäume und die Linie der Gotik und die Wand des Nebels, was wir sehen, sondern es ist die Seele des Künstlers, die in all das eindringt, es durchlebt und dies Erleben zur Form gestaltet. Indem wir solche Form sehen und indem das Leben, das sie geschaffen hat, wieder in uns zu Leben wird, erschließt sich uns die Seele des Künstlers, eine deutsche Seele voller Ernst und Zartheit, vergleichbar der reichsten und innigsten von allen, nicht in der bescheidenen Ausformung, aber in der Anlage: Beethoven.

„Willst du dich der Kunst widmen" – so schreibt Friedrich selbst – „fühlst du inneren Beruf, ihr dein Leben zu weihen, oh so achte auf die Stimme deines Inneren; denn sie ist Kunst in uns."

„Bewahre einen reinen kindlichen Sinn in dir und folge unbedingt der Stimme deines Innern: denn sie ist das Göttliche in uns, und führt uns nicht irre!"

Worte sagen nicht viel, wenn sie nicht mit Anschauung gefüllt sind; haben wir aber Friedrichs Bild genau betrachtet und erlebt, wie hell und klar klingen dann seine Sätze: „Heilig sollst du halten jede reine Regung deines Gemütes; heilig achten jede fromme Ahndung; denn sie ist Kunst in uns! In begeisternder Stunde wird sie zur anschaulichen Form, und diese Form ist dein Bild!"

Wo die Erfindung des Künstlers – des Malers, des Dichters, des Musikers – nicht von der Form ausgeht, sondern vom Erlebnis, das Erlebnis zur Form gestaltet, da ist jedes Werk eine neue Schöpfung von Grund auf. In der National-Galerie hängt eine ganze Anzahl von Gemälden Friedrichs; jedes davon ist eine besondere, einmalige Vision als Bildform, ein eigener, unvergeßlicher Klang als Stimmung.

Strahlend sommerlich im Unterschied von dem Kirchhofbilde die HARZLANDSCHAFT (Abbildung 89): leuchtende Farben, grün und blau; menschliche Siedlung in fruchtbarem Land, grasende Herde. Klar ist der Raum gebaut;

Abbildung 88 *Friedrich*

als Abschluß der wagrechten Flur erhebt sich die senkrechte Wand des Gebirges; der gleiche Gegensatz noch vielfach in einzelnen Formen, am stärksten in dem kräftigen Baum, der sich über einem Wassertümpel erhebt und eine Folge ebener Flächen überschneidet; besonders eine schmale Helligkeit, die stärkste im Bilde, die sich von rechts nach links in halber Höhe hindurchzieht. In Stamm und Geäst des Baumes wiederholt sich von unten nach oben das Zarterwerden der Form, das durch die ganze Landschaft geht. Diese Eiche, vereinzelt auf weiter Flur, Wind und Wetter ausgesetzt, hat merkwürdige Gestalt, ist oben zerzaust, und steht gegen alle klassische Regel mitten im Bilde – aber sie ist eben nicht als Kulisse gedacht, in einem bühnenartig gebauten Schmuckbild, sondern als lebendiges Wesen, von einem Menschen, dem die Natur nicht nur äußere Form ist, sondern das All-Leben, darin wir ein Teil sind. Dieser Baum ist auch nicht ein edles verwöhntes Parkwesen, sondern ein Gebilde aus trotziger Kraft, nur härter geworden im Kampf gegen feindliches Leben, das ihm wohl schlimm mitgespielt hat; aber sein mächtiger Stamm – dem Deutschen das Sinnbild festgewurzelter Kraft – hat stand gehalten; wie stark er ist, das sehen wir so recht durch die Winzigkeit des Schäfers, der an ihm lehnt. Wieviel Geschlechter von Schäfern mögen so dagestanden haben, über das Land hinträumend, während die Glocken der Herde läuteten. Und oben in dem Gezweig werden alljährlich neue Nester gebaut. Jeder Bauer aus den nahen Dörfern kennt den knorrigen Kerl, und das junge Volk kennt ihn, und der wandernde Künstler liebt ihn, weil er das trotzige schicksalreiche Leben in ihm empfindet, und darum macht er den alten zerzausten Gesellen zum Mittelstück seines köstlichen Bildes. Und wenn man nun den Blick weiter umhergehen läßt, wie wir es eben bei dem großen Gemälde angedeutet haben, von Gebild zu Gebild, aufrechte Form und gebreitete Fläche, hell und dunkel, warm und kalt, wenn man dabei überall den seelischen Klang mit wahrnimmt, so erlebt man wieder im Schauen der reichen und einheitlichen Gestaltung eine wundersame Stimmung.

Sehen wir hier hinter der fruchtbaren besiedelten Ebene die Bergkette des Harzes als duftig abschließende Fläche, durch ihre bewegte Linie den Wanderer lockend, so führt uns ein anderes Gemälde auf menschenleere Höhen, ins RIESENGEBIRGE. Kantige Bergzüge, scharf geformt; Nebel steigt aus

den Tälern. Von zarter Feinheit die Abstufung der Töne, und wir empfinden, wie dem Maler da oben das Herz aufgegangen ist.

Das AUFSTEIGEN DES NEBELS in kleinen Schwaden ist der besondere Gegenstand eines ganz kleinen Bildchens, reich in der Farbe, lebendig im Geschehen.

Und nach der Wanderung ist der Künstler daheim, seine FRAU, AM FENSTER STEHEND (Abbildung 90), blickt hinaus, ein Schiff zieht vorbei, an lichter Baumreihe entlang. Erinnern wir uns der Genrebilder, die sonst über dem Sofa des Bürgers angenagelt wurden — was ist darin alles ausgekramt an Sächelchen und Witzigkeiten, wie einfach ist hier der Bildgedanke, und doch wie viel mehr Leben gibt er! die schlichte dämmerige Wohnung, darin das liebe Geschöpf, von der Arbeit aufgestanden, hinausträumend ins Helle, wo ruhiges Leben vorbeizieht. Keine klüglich ausgedachte Anekdote, aber der Zauber empfundenen Seins. Und wie viel höher, bei aller Schlichtheit, ist der künstlerische Rang der Malerei! Neben dem starken Gegensatz von innen und außen welch zarte Abstufung der Helligkeiten, und wie reich in aller Knappheit die Farbe, mit welcher Selbstverständlichkeit ist alles vorgetragen, der Wechsel von Warm und Kalt oft ganz einfach durch das leichte Aufsetzen kühler Farben auf die braune Untermalung, etwa in dem Gewand. Jede Fläche und Linie in den leichten Verschiebungen der Symmetrie, jeder Ton in den schroffen und milden Stufungen der Helligkeit, darin geborgen und dazwischen aufblühend die weiche und zarte, aber stets lebendige Farbe: all das hat seine Bedeutung in dem ebenso einfachen wie merkwürdigen Bildgefüge, und trägt zugleich mit an der sanft-fesselnden Stimmung. Die echte Meisterschaft zeigt sich gerade auch in solcher Schlichtheit, die scheinbar selbstverständlich ist, und doch einzig, wie die ganz einfachen Gedichte Goethes.

Wir sehen in diesem Bildchen vor dem Fenster ein Schiff, Sinnbild des ruhig dahinziehenden Lebens. Für uns hastige Großstädter von heute ist dafür der Lärm der Straßenbahn eingetreten. Das Schiff aber hat für Friedrichs Empfinden noch eine besondere Bedeutung; er sieht es nicht nur mit dem Auge des kühlen Beobachters und des Kenners, sondern Mastenwerk und Segelflächen werden ihm Träger eines geheimnisvollen Lebens, wie die

89 *Friedrich*

90 *Friedrich*

knorrigen Bäume und die gotische Chorruine. In dem Gemälde des GREIFSWALDER AUSSENHAFENS ist ein Schiff, ruhig vor Anker liegend, der Hauptgegenstand; die heimliche Musik dieses Bildes erschließt sich uns erst, wenn wir die innere Belebtheit des Schiffes fühlen.

Friedrich war in Greifswald aufgewachsen; die stille Kleinstadt mit ehrwürdigen Bauten und farbig feiner Atmosphäre war zugleich eine Hafenstadt, wo viele Segler aus- und einliefen, den phantasievollen Sinn in weite Fernen lockend. Die Schiffe waren noch nicht Riesenmaschinen, sondern eher organische Wesen, menschlichem Empfinden zugänglich, kunstvoll zu bedienen, Wellen und Wind nicht zerschneidend, sondern gleichsam auf sie abgestimmt, wie lebendige Geschöpfe. Auch in unserer Zeit werden Hafenbilder gemalt, mit Schiffen als Gegenstand: aber was den Künstler reizt, ist da gerade das übermenschliche Maß und die fühllose Härte mächtiger Eisenflächen; der Stolz des Ingenieurs an Stelle der Liebe eines Seemannes vom alten Stil, der heute nur noch für die untergeordnete Fahrt gilt. Die große Seefahrt war damals noch nicht eine Angelegenheit von Aktiengesellschaften, gelernten Technikern und Arbeitern, sondern alle Menschen der Wasserkante verstanden und empfanden sie als einen wesentlichen Teil des Lebens, und wer selbst nicht fuhr, für den hatte das Schiff, vom Strand aus gesehen, oder im Hafen, einen eigenen Zauber: der Bewohner der engen alten Stadt ahnte die weiten weiten Meeresflächen, über die es zu fremden Ländern segelte, die er nie sehen würde, und er empfand, in ein gleichmäßig stilles Leben eingezwängt, all die Gefahren und wilden Erregungen, die dem kleinen Fahrzeug von der großen, tückisch-rätselvollen See jeden Augenblick drohten. Solches Fühlen wurde gesteigert durch die romantische Anlage in der Geistigkeit jener Zeit, die sich gern aus bescheidenem Kleinstadt-Alltag hineinträumte in die stürmischen Erlebnisse eines großen und von augenblicklich sich zusammenballenden Gefahren stets umlauerten Seins. Zu schärfstem Gegensatz entwickelt finden wir den Unterschied zwischen dem Gleichmaß der kleinen Stadt und der Erregtheit der Seefahrt bei Wagner, in dessen Seele das milde Licht der Romantik gleichsam bengalisch auflodert: der in sich zurückkehrende Takt surrender Spinnräder und das wilde Motiv des Gespensterschiffes; und das stille Mädchen liebt den unheimlichen Seefahrer – wir könnten

darin eine Verkörperung jener träumenden Sehnsucht erblicken, mit der man vom Ufer aus See und Schiffe sah.

So ist der Hauptgegenstand in Friedrichs Hafenbild zu verstehen, das große Segelschiff: mit romantischer Liebe betrachtet, empfunden. Die Segel sind abgenommen, das nautische Gerüst, genau und scharf gezeichnet, steht vor dem Himmel, so wie auf jenem Friedhof das blattlose Gezweig, die kahle Chorruine; und wie dort leuchtet auch hier der Himmel in prachtvoller Farbigkeit; nur daß auf dem Hafenbilde der Seewind noch leichte Zirrus-Wölkchen hoch oben dahin treibt, während über dem Friedhof Stille und Abgeschlossenheit ruht. Begleitend zu dem großen Schiff links der bewegte Umriß der vieltürmigen alten Stadt, in grauem Dämmer, rechts die zahlreichen Masten des Binnenhafens. Im Vordergrund, dunkel, unbetont, das Treiben am Ufer: Fischer im Kahn und am Land, Netze zum Trocknen aufgehängt. Das alte Verfahren, durch eine dunkle Masse am unteren Bildrand das Übrige zurückzutreiben, zeigt sich hier deutlicher als in anderen Gemälden Friedrichs, und man fühlt auch mehr als sonst das Berechnete in den anderen raumschaffenden Mitteln: kleine Segelschiffe und Ruderboote, Landstücke. Der malerische Vortrag erscheint in den trüberen Teilen weniger frisch als sonst, aber der Himmel und das große Schiff zart und kostbar. Dies sind die Träger des seelischen Gehaltes in dem Bilde: der feierlich glühende Abendhimmel – der Tag geht prangend zur Neige; und das hochmastige Schiff, aus weiter Ferne gekommen – nun ruhend. Das Wesentliche dieses Kunstwerks wird, wie schon gesagt, erst dann lebendig, wenn wir den heimlichen Zauber fühlen, den der Maler in Masten und Tauen empfand. Inbrunst und Sehnsucht und Träumerei lebt in diesen scheinbar so sachlich wiedergegebenen Formen, aber nicht bühnenhaft gesteigert wie bei Wagner, sonder ganz zart und zurückhaltend.

Dunklere Klänge rauschen uns leise aus zwei Meerbildern entgegen. Da stehen wir nicht im geschäftigen Tages-Treiben des Hafenufers, sondern in der Stille an einsamem Strand.

ABEND AM MEER (Abbildung 91), vom Ufer blicken wir auf Wasserspiegel und hohen Himmel. Ungewisses Licht, rote und blaue Töne stehen gegen ein-

ander, wie man es an der See bald nach Sonnenuntergang oft erlebt. Die Mondscheibe kommt hinter einer der Wolken hervor. Über dem dunklen Bogen der Uferblöcke die umgekehrt geschwungene große Helligkeit am Himmel. Auf dem höchsten Stein sitzen zwei Frauen, an einander geschmiegt; Rot und Blau der Wolken wiederholen sich in ihrer Gewandung; hinter ihnen, in kleinem Abstand, ein Mann; die drei schweigen, schauen hinaus zu den Schiffen, die durch Nebel und silbernen Schimmer heranschweben; phantastisch wirken die großen Flächen der Segel, die in dem schwachen Wind aufgespannt sind. Die drei still hinaus schauenden Gestalten nehmen unseren Blick mit über das leicht auf und ab wogende Wasser, das nach dem Horizont hin in dem Mondlicht zauberhaft aufglitzert. Alle Romantik ist in dies Bild gebannt, mit der wir – vielleicht nur als Kinder – vom Lande her über die unendliche See hinträumen, auf der geheimnisvolle Segler von fernem Land kommen.

Andere Tonart, dunkelgrün und grau, die MONDNACHT AM MEERESUFER: flach geht das Felsgeröll in die Bildtiefe hinein; wo es endet, liegt ein Boot schief auf dem Strand, daneben ein paar Schiffer an einem Feuer; sein rotes Licht trifft die Gestalten, das Tauwerk und den Wimpel des Fahrzeugs. Die Fläche des Meeres darüber ist dunkel, wie die Steine vorn, zwischen ihnen ist die Farbe heller; nach der Ferne hin wird es finster; bei genauerem Zusehen erkennt man das ruhige Sichheben lang hingezogener Wellen, und ganz zarte Lichter auf ihren Kämmen. Die seltsame Köstlichkeit des nächtlichen Meeres und seine unheimliche Lebendigkeit atmet vor unseren Augen. Der Himmel oben – keine wohlgeschwungene Wolkenzeichnung, aber Leben, ganz unmittelbar zu uns sprechend; rasch scheinen sich die Massen zu verschieben, in dem frischen Wind, der uns so erfreut, wenn wir aus brütender Stadtluft in die rein gefegte Atmosphäre der See kommen, wo die Wolken più presto am Himmel dahineilen, sich drängen, das Licht immer neu, immer verschieden verdecken, frei geben. Vor dem Mond ist eben eine kleine Stelle im Gewölk aufgerissen, man sieht kaltes Blau, Weiß und fahl rötliches Schimmern – ein Lichtbündel in dem Grau des Himmels, so wie unten vor dem Dunkelgrün der rote Feuerschein leuchtet: der Bildgedanke ist, wie immer bei Friedrich, einzig und unvergeß-

lich, in Form und Stimmung. Das Land, in dunklen Blöcken zwischen mondhellem Wasser ins Bild führend, an der Spitze die Figürchen im Feuerschein, dann das schwarze Rätsel der nächtigen See, ganz leise schimmernd unter der strengen harten Linie des Horizonts, endlich über solcher Ruhe die Bewegtheit des wolken-überflatterten Mondhimmels, als höchste Noten der warme und der kühle Lichtfleck – mit so empfänglicher Seele hat der junge Goethe die Natur gesehen, gleiche Tiefe und Zartheit der Stimmung klingt aus dem Adagio in Beethovens Mondschein-Sonate, aber kein Maler hat je vorher Ähnliches formen können. Denn Form ist hier das Stimmungs-Erlebnis, Form des Malers, nur durch das Auge sprechend, nichts wendet sich an den Verstand; es fehlt auch die Hilfe der träumenden Gestalten wie auf dem anderen Seebild. Die fromme Ahndung, wie Friedrich selbst sagt, ist anschauliche Form geworden, diese Form ist das Bild. Es ist ein Sich-Aufschließen vor dem ewigen Geheimnis der Natur, wie es auch in dem Wollen jüngerer Landschafter unserer Tage geschieht; vergleichbar nicht das Handwerk, aber die Bild-Entstehung aus dem innerlich Erlebten.

Am deutlichsten ist diese Beziehung in dem großen unvollendeten Gemälde NORDLICHT (Abbildung 92). Dachten wir eben an das ruhige Wogen im ersten Satz der Mondschein-Sonate, so mag uns hier der Anfang der Pathétique einfallen: die mehrfach in schwerer Kraft sich aufbäumenden Akkordfolgen, rasche feine Läufe eilen perlend umher, vollklingende Begleitung im Baß kommt dazu – zwei hohe Felsen recken sich schmal und steil empor, von dünnem Geäst umspielt, Waldgebirge im Dämmer dahinter. Dann aber – wie in der Pathétique nach dem kurzen grave das stürmisch auf und nieder steigende allegro molto e con brio – mächtige schräge Flächen stärkster Farbgegensätze, ungestüm das Bild durchsetzend; Wolkenfetzen begleiten die herrschenden Linien, oben ballen sich die Massen zusammen. Es wäre Spielerei, die Form zweier Werke aus so verschiedenen Künsten wie Malerei und Musik gleich zu setzen; zwar liebte man es im Kreise der Romantiker, deren Stimmungen durch Friedrich reinste Bildgestaltung erfahren haben, die Grenzen zwischen Dichtung, Malerei und Musik schwärmend zu verwischen; aber Friedrich selbst hat sich gelegentlich dagegen geäußert, und er bleibt immer streng innerhalb der

91

Friedrich

92

Friedrich

Form seines Handwerks, als echter Künstler. Indem wir vor Friedrichs Nordlicht von Beethovens Pathétique sprechen, wollen wir nur auf den Zustand der Seele hinweisen, aus dem jedes der beiden Werke geschaffen ist, im Unterschied von anderen Stimmungen bei denselben Meistern, und da mag denn ein Erinnern an die musikalische Gestaltung bekannter Art ungefähr andeuten, was in Wortbegriffen nicht zu fassen ist. Worte versagen; zwischen den Felsen stehen zwei Wanderer, in den Mantel gehüllt, schweigend vor dem gewaltigen Eindruck.

Der Vordergrund, unbestimmtes Gelb-Braun, ist nur untermalt und zeichnerisch angedeutet; ausgeführt hat der Maler zuerst das Erlebnis des atmosphärischen Schauspiels, die Farben des oberen Teiles: starkes Lila, scharf dagegen kaltes Gelb, darüber ein feierlich-prachtvolles Rot. Diese glühende Farbe zerspringt, möchte man sagen, über dem Bilde. Wunderbar ihr Reichtum: das Lila von unten klingt noch in Streifen hinein, an das kalte Gelb grenzen zuerst brennendere Töne und dann wird das Rot nach oben zwischen bläulichem Schimmer allmählich ganz klar und voll, festlich prangend. Bezeichnend ist es, daß Friedrich hier ein hohes Format wählt, während er sonst seinen Landschaften meist Querform gibt, dem Adagio der Stimmung entsprechend. Welch ein Gegensatz zu den stillen Mondbildern, zu dem beschneiten Kirchhof mit den ruhig gebreiteten Farbflächen: die wildbewegte Felslinie, die mächtige Schräge, die leuchtende Fülle des prächtigen Rot! Wie reich war diese Seele; den Frieden des Hauses empfand sie und das Geheimnis der See, Grabesruhe und stürmische Leidenschaft; und jedes Erlebnis wurde dem Künstler rein zu anschaulicher Form!

Endlich das umfangreichste unter unseren Friedrichbildern, das großartigste und zugleich das zarteste: HOCHGEBIRGE. Zwei Berghänge rechts und links, in steiler Schräge ansteigend, matt beleuchtet, dazwischen mächtig und großartig aufragend, voll vom Licht getroffen, ein gewaltiger Felsstock, der schließlich fast senkrecht emporsteigt, reich gezackt, an flacheren Stellen mit Schnee bedeckt. Dies die einfachen Hauptzüge im Aufbau der Massen, fast kindlich einfach. Wie bei den Meerbildern: die künstlerischen Werte liegen in der Durchbildung und Beseelung.

Die Linien sind im Vordergrund sparsam, in den Seitenmassen zahlreich, aber ziemlich gleichlaufend und in sich nicht ausdrucktragend, sondern eher wie die vielstimmige Begleitung zu einer Melodie. In der beleuchteten Mitte dann der ganze Linienreichtum der stolzen geologischen Ruine, zerklüftet, zernagt, verwittert, an dem Hang türmen sich dreieckige Formen, die senkrechte Wand in großartigem Umriß aufschwingend und phantastisch gezackt, weiche Schneefelder zwischen den harten Graten, eine Spitze ist ganz Schnee. Warmes Sonnenlicht spielt über dies unendlich mannigfache Gebilde.

Die Farbigkeit gliedert sich auf den ersten Blick nach jenen drei Teilen der Massenordnung; näheres Zusehen offenbart einen unerschöpflichen Reichtum. In dem etwas helleren Teil links eine äußerst fein durchgeführte Tonfolge von lichtem Grün zu lichtem Violett; rechts wölbt sich zunächst vom Vordergrunde her ein flacherer, bewachsener Hang empor, grünbraun; dies Grünbraun ist wieder auf andere Weise mit höchster malerischer Lebendigkeit durchgebildet: in ungefähr gleichlaufenden Streifen wechselt die Farbe von Zoll zu Zoll, heller und dunkler, scharf und mild, warm und kalt; lebhaftere Farbzüge fassen Gruppen solcher Streifen zu Akkorden zusammen; und zugleich wirkt diese Tonfolge raumbildend, führt von kräftigeren breitschwingenden zu dünneren spitzen Noten, vom Baß zum Diskant, Takt nach Takt; gedrängter wiederholt sich das noch einmal in einer kleineren Kuppe nach der Mitte hin. Dann folgen die steilen Flächenstreifen, der farbigen Gliederung der linken Bergmasse antwortend.

Das Felsmassiv der Mitte ist wie in der Linie so auch in der Farbe am kostbarsten. Der Schnee zart und warm gefärbt im Licht, zart und kühl im Schatten. Die Felsteile, die sich aus dem Schnee erheben, sind von höchstem Reichtum und letzter Feinheit in der Farbe; die Sonne gibt dem Stein einen edlen warmen Ton, und der Schatten, etwa an der senkrechten Felswand, ist zu einem ganz leise bewegten bläulichen Schimmer aufgelichtet. Man lasse das Auge an dem reich gegliederten Abhang hinaufgehn, Stück für Stück, lasse es von einem Grat zum andern, über Stein und Schnee, Licht und Schatten, wandern: welch ein unaufhörlich pulsierender Reichtum erlesenster Farbe, mildester Tonstufungen! und welch ein wundersames Ornament entsteht so aus Linie und Farbe! etwa wie an den zackigen Rändern oben

vor dem Himmel noch schmale Schneestreifen entlang laufen und wie dieser wechselnde Saum in sich wieder durch das immer verschieden auftreffende Licht gegliedert ist.

Nach unten hin vereinfacht sich der Mittelteil zu schlichter Fläche von blasser lichter Farbe, und auch die Seitenmassen zeigen hier klare ruhige Töne; so entsteht an dieser Stelle eine Art von zartem Farbenkreis: der Nebel, aus der Tiefe emporsteigend, vereinheitlicht die Erscheinung der steilen schroffen Felsabhänge. Nach links hin legt sich der Dunst zwischen die Halde des Vordergrundes und die Bergmasse. Und wie sich in der Bildmitte die Farbe allmählich nach oben hin aus dem kühlen Nebel in das warme Sonnenlicht herausklärt, das geschieht mit einer Feinheit der Übergänge, die unsere an ausgesprochene Tonintervalle gewöhnten Augen im einzelnen kaum zu verfolgen imstande sind.

Vor diesem Abgrund-Trichter ein zersplitterter abgestorbener Baumstamm, vom Licht getroffen; die schmale Form, die harte Linie, fremd zwischen den steigenden und gleitenden Bergzügen, das Aufleuchten des kleinen warmen Farbstücks vor der kühlen Felsmasse: Mittel einer kräftigen Wirkung, die freilich ein Künstler von heute wohl als zu einfach verschmähen würde. So verstärkt sich der Raumeindruck, und zugleich läßt uns dieser zerstörte Baum ahnen, was für furchtbare Stürme hier oben hausen. Mächtige Felsblöcke liegen auf der Halde vorn, räumlich und farbig wirksam, und auch wieder für die Empfindung: Zeugen eines geologischen Geschehens von ganz anderem Maßstab als ihn der Bewohner des Tieflandes gewohnt ist. Einige wenige Nadelbäume, hie und da im Windschatten solcher Blöcke am Leben geblieben, lassen durch ihre Kleinheit die riesigen Abmessungen der Felsenwelt fühlen. In einer Geländefalte sieht man ein paar Gestalten dem Tal zuschreiten: auch ihre Einsamkeit und Winzigkeit trägt zu dem Eindruck der erhabenen Größe dieser Gebirgsmassen bei. Wir fühlen, daß wir uns fern von menschlicher Siedlungs-Möglichkeit auf windgepeitschter Höhe befinden; immerhin wächst doch noch Gras und Moos hier, aber nun blicken wir über tiefen Abgrund hinüber und hinauf zu noch leben-ferneren Höhen, wo nur kahler Stein und Schnee ist. Unberührte Natur, groß und heilig. Himmelslicht auf unnahbaren Höhen.

Der malerische Vortrag ist ganz schlicht und dabei von sicherer Meisterschaft. Er wirkt überall durchaus sachlich, drängt sich nicht mit eigenem Anspruch vor. Im Vordergrund erheben sich die Farben etwas kräftiger und lockerer gegeneinander, sonst ist die Malschicht von ebenmäßiger Glätte und zeigt die feinen kreisförmigen Sprungbildungen wie Gemälde des achtzehnten Jahrhunderts. Die unendliche Feinheit des farbigen Reichtums, die ruhige Selbstverständlichkeit im Handwerk, das ist wohlbewahrtes Erbe der alten akademischen Überlieferung, wie wir sie auch bei Reinhart wirken sahen, aber hier in den Dienst einer naturnahen und ganz persönlichen Anschauung gestellt, und einer anderen Bildabsicht.

Denn alles was wir bisher beobachtet haben – Massengliederung, Lichtordnung, Linienführung, Farbenstufung, Malweise – ist nicht der Sinn des Schaffens und der Schöpfung, sondern nur Träger des Wesentlichen: des Seelischen. Eine starke Stimmung ergreift den Betrachter des Bildes schon auf den ersten Blick; aber je länger unser Auge auf dem Gemälde weilt, je genauer es all den Wirkungen und Abstufungen in Masse und Linie, Licht und Farbe nachgeht, um so reicher belebt sich diese Welt von Formen, um so zwingender und bezaubernder wird ihr Zusammenklang.

In dem Gemälde des verschneiten Friedhofs mit der gotischen Ruine und dem rhythmisch schreitenden Trauerzug sehen wir eine Durchdringung der winterlichen Starrheit mit traurig-hoffnungsreichem Empfinden. In anderen Bildern tritt das Menschlich-Gegenständliche vor dem Eindruck der Natur zurück; hier am stärksten: wir stehen auf hoher Halde, die kaum noch bewachsen ist, kaum noch genutzt werden kann, und wir blicken auf Gipfel, die von Menschen nur selten geschaut, noch seltener erklommen werden. Zur Zeit Friedrichs mag der Gedanke mehr als heute vermessen erschienen sein, sich dorthin zu wagen; der Gegenwart ist auch hier die Ehrfurcht ein wenig abhanden gekommen, wir wissen sogar, daß wir über die höchsten Felsen hinwegfliegen könnten. Aber vor diesem Bilde fühlen wir mit dem Maler die Majestät der Natur: auch uns erscheinen hier die steilen, zackigen, beschneiten Felsen einsam erhaben, doch zugleich geheimnisvoll, wie jenes andere, das Friedrich so wundersam darstellt, das Meer.

Und dies ist das Entscheidende: wie Friedrich die kalte starre Hoheit, die

über alles Menschenmaß erhabene Einsamkeit beseelt. In dem Friedhof-Bilde sehen wir Eichbäume und einen ragenden Chor, Gräber und einen Trauerzug: Hilfen gleichsam für den Beschauer, um sich in die Beseeltheit der Form hineinzufühlen; am Meeresstrand auf den Uferblöcken träumende Gestalten, unseren Blick und unser Sinnen mitnehmend. Hier kaum etwas Lebendiges, kümmerliches Gras nur, und der große belichtete Baumstamm abgestorben, die paar winzigen Figürchen der Tiefe zuschreitend, die Hauptmasse des Bildes Fels und Schnee, unnahbar unsren Schritten. Äußerste Härte und Kälte des Gegenstandes. Um so weicher und wärmer der innere Gehalt. Und um so verehrungswürdiger zeigt sich die Kunst des Meisters; weil nichts Menschlich-Gegenständliches zu uns spricht, wird hier Friedrichs Inbrunst besonders deutlich, deutlicher noch als in anderen Bildern: wir empfinden den seelischen Klang; und das Instrument, auf dem er gespielt wird, ist Fels und Schnee; auch die „tote" Natur wird lebendig, und die einsam thronende Majestät uns vertraut.

Wo hat Friedrich solche Gebirgsbildung gesehen? wo solche Stimmung erlebt? kennen wir vielleicht Briefe von ihm oder Zeichnungen nach der Natur, aus denen wir schließen dürften, welchen Teil der Alpen er besucht hat? ich wüßte nicht. Wahrscheinlich ist er überhaupt nicht dort gewesen. Wie schneebedeckte Felsen in der Sonne glühen und im Schatten farbig schimmern, das hat er auf seinen Wanderungen durch den Harz und das Riesengebirge gesehen, und die Anschauung solcher Erscheinungen, das Erlebnis ihres Ausdrucks, mochte in seiner Vorstellung die Alpenbilder anderer Künstler, Kupferstiche und Zeichnungen, klangreich erfüllen. Sie ließen ihn ahnen, wie die bescheideneren Wirkungen, die er kannte, im Hochgebirge zu erhabener Großartigkeit sich steigern. Auch in dem anderen Haupt-Bilde unserer Sammlung, dem winterlichen Friedhof, ist das Einzelne aus tatsächlichen Beobachtungen gestaltet, das Ganze unabhängig von einer vor Augen stehenden Wirklichkeit. So wäre dies Gebirgsbild, stärker im Eindruck als all die vielen vielen Alpen-Ansichten anderer Maler, nicht die unmittelbare Wiedergabe eines Stückes Natur, wie es der Impressionismus als Aufgabe der Malerei lehrte, sondern ein Traum von Größe und Hoheit der Gotteswelt, eine „fromme Ahndung".

Der Sinn aller Kunst ist, daß sich das Ich mit der Welt auseinandersetzt, mit dem Starren und dem Lebendigen, dem Fremden und dem eigenen

Ich; im Kunstwerk wird diese Auseinandersetzung zu einer Form, die wiederum anderen Menschen das in ihr gestaltete seelische Erlebnis erschließt. Dies Wesen der Kunst offenbart sich hier besonders klar und edel: wir sehen ein Stück Natur vor uns, das ihre ewig gewaltigen Kräfte in Maßverhältnissen weit über das uns Gewohnte hinaus zeigt, ein menschenfernes Stück Natur von erhabener Kälte, ohne organisches Leben – und wir empfinden zugleich ein anderes: die Seele Friedrichs, reich und vielfältig, wie in einem prächtigen Orgelkonzert, es überkommt uns das Entschlossene und Großartige, das in ihr schwingt, zugleich das Zarte und Keusche, das ihr eigen ist; dabei gewahren wir in dieser Größe und Feinheit auch eine gewisse Befangenheit und Zaghaftigkeit, die reiche Phantasie scheint dadurch zu seltsamem Spiel gebunden, wir ahnen darin ein Ergebnis der beengten Bescheidenheit jener Zeit; und wir fühlen endlich im Persönlich-Seelischen noch etwas, das uns ganz besonders vertraut ist, wie Stimmungen aus Kindertagen, und wenn wir darüber nachdenken, so finden wir, daß es in Kunstwerken anderer Völker nicht lebt, aber in schönsten deutschen; es ist nicht die Großartigkeit Michelangelos und nicht die Eleganz Bizets, nicht die Tiefe und Gewalt Shakespeares allein, sondern noch etwas Kindhaft-Liebes dabei, wie es, nach verschiedenen Seiten entwickelt, auch in der Kunst Beethovens und Mozarts und Goethes ist; wir gewahren es in dem Erstaunen Luthers vor dem römischen Heidentum und in dem Ewig-Unzulänglichen unserer Politik, deutsche Männer werfen es sich gegenseitig vor, im Leben und in der Kunst; auch Friedrich wurde verspottet, von Künstlern die Franzosen oder Italiener sein wollten.

So umfängt uns hier vor der kalten Hoheit des unnahbaren Felsgebirges, hineingezaubert in die Form der malerischen Darstellung, der Reichtum und die Innigkeit einer deutschen Seele: die Andacht vor der Größe und Gewalt der Natur, die Ehrfurcht vor dem Geheimnis, die Wärme und die Traumseligkeit des männlich-kindhaften Wesens. Hier ist das Gegenteil von Regel und Gewohnheit, hier ist persönliches Empfinden, deutsches Empfinden. All der unerschöpfliche und doch klare, seltsame und doch unmittelbare Lebensreichtum dieses Bildes ist den Kunstfreunden anderer Völker nicht zugänglich – so wie das Innerlichste in der Musik Beethovens.

Friedrichs Kunst ist die eigene Gestaltung einer Persönlichkeit, zugleich aber ist sie getragen – wie jede große Leistung – von einer allgemeineren Strömung im Geistesleben. Das war die Romantik, im engeren geschichtlichen Sinne. Sie hatte sich in Deutschland seit dem Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts zuerst bei einem Kreise von Dichtern geltend gemacht: Novalis, Tieck, die Brüder Schlegel. Widerspruch gegen die nüchterne Aufklärung, Bewunderung mittelalterlicher Innerlichkeit; Widerwillen gegen die überkommene Formkunst, Streben nach eigenem Ausdruck des Empfundenen. Nicht klare, wissenschaftliche Erfassung der Welt, sondern Ausströmen des Gefühls erscheint als das Wesentliche. In Fichtes Ich-Philosophie glaubte man die Formulierung der neuen Einstellung zu sehen. Indem sich das Seelische zum entscheidenden Wert erhebt, welchem die Form nur dient, scheinen die verschiedenen Künste nahe aneinander zu rücken, wenn ihre Werke eben nur aus der einzig gültigen Hochspannung der Empfindung entstehen. Daher in der romantischen Schriftstellerei jene Grenzverschiebung zwischen Dichtung, Malerei und Musik, die wir vorhin andeuteten.

Widerspruch gegen die Formverfeinerung des Rokoko war auch der Klassizismus, Widerspruch gegen Veräußerlichung und Sinnlichkeit die Kunst der Nazarener, von frommer Innigkeit getragen, an die Schlichtheit der alten Meister vor Raffael anknüpfend. Die ganz besondere und eigentlich schöpferische Einstellung der Romantik aber, auf die Spiegelung des Erlebnisses vor der Natur gerichtet, sie findet in der Malerei reine Gestaltung bei Friedrich. Außerhalb des romantischen Kreises aber stand man seiner Kunst recht kühl gegenüber; gerade die Leute vom Bau, die Künstler, Schadow an der Spitze, lehnten sie ab, bespöttelten den Ernst seiner Empfindung: für sie hatten die Akademiker keinen Sinn. Um so heller die Begeisterung gleichgestimmter Künstlerseelen. Kleist schrieb bei der ersten Ausstellung von Bildern Friedrichs in Berlin Worte vollen Verstehens, freudigen Anteils; der preußische Kronprinz, der spätere König Friedrich Wilhelm IV., der Romantiker, kaufte damals zwei Gemälde; Körner verstand die neue Kunst, und so die hochgearteten Geister in Deutschland, denen sie vor Augen kam. Manche Bilder Friedrichs, vor den Freiheitskriegen entstanden, sind in ihrem Gehalt Anspielungen auf die Not des Vaterlandes.

Edelste Seelenkraft im erniedrigten und bald sich erhebenden Deutschland gestaltet sich in Friedrichs Werken, aber das war nur möglich durch die ganz besondere Anlage der Persönlichkeit. Darum das Einmalige dieser Kunst, wenn sie auch von einer auf anderen Gebieten leidenschaftlich sich äußernden Geistesrichtung getragen war. Darum aber auch das Allgemeingültige, über die Zeiten hinweg. Wo eine reiche Seele das Leben und die Dinge hingebend empfindet, wird sie Friedrichs Bilder lieben. Künstler der Gegenwart, die wiederum über die Formverfeinerung des Impressionismus hinweg den Ausdruck innerlichen Erlebens suchen, dürfen in Friedrich den verwandten Geist grüßen; so verschieden die Mittel sind und der Erregungsgrad des Fühlens, der Sinn der Kunst ist der gleiche: die Ahndung des Herzens soll zur anschaulichen Form werden.

Weil Friedrichs Kunst ganz auf seine Person gestellt war, auf die Feinheit des seelischen Erlebnisses und die Fähigkeit, es zu bildhafter Form zu gestalten, deshalb hat sie keine feste Schule begründen können. So sind aus jener Zeit und auch aus den folgenden Jahrzehnten andere Zeugnisse innerlicher Erfassung der Natur spärlich, und ihr Wert bleibt weit hinter Friedrichs Meisterwerken zurück.

Am höchsten lodert die Flamme der Romantik in dem früh verstorbenen Maler Philipp Otto Runge aus Wolgast, der in Hamburg wirkte. Sein kurzes Leben war angefüllt von der Arbeit an einer mystisch-allegorischen Darstellung der vier Tageszeiten; sie ist nicht über Entwürfe und Bruchstücke hinausgekommen; was er da alles hineingeheimnissen wollte von Welt und Leben und Dreieinigkeit, von der Beziehung zwischen Malerei und Musik und Dichtung und Mathematik, in Symbolen von Farben und Formen, Blumen und Engeln, das erfahren wir staunend aus der überschwenglichen Gedankenfülle seiner Briefe. Sie führen uns in kühnen Flügen durch Himmel und Erde; und manches, was er über das Handwerk der Malerei sagt, ist in späteren Jahrzehnten Wirklichkeit geworden. Vollendet hat er nur wenige Gemälde, hauptsächlich Bildnisse; innerliche Erfassung des Menschlichen, klare Anschauung der Form und manche feine Beobachtung abseits vom damals Gewohnten zeichnen sie aus. Unsere Sammlung enthält nichts

davon. Das Merkwürdigste bei ihm aber ist das Feuer seiner Gedanken; doch war niemand da, der die Fackel weiter gereicht hätte.

Hier sei eines Malers gedacht, der fern vom Treiben der Welt lebte, als bescheidener Bildnishandwerker, in Meran: Friedrich Wasmann aus Hamburg. Er hat gewisse innere Beziehungen zu den Nazarenern, war, wie viele von ihnen, zum Katholizismus übergetreten; auch hatte ihn Runges Seele berührt. Seine Bilder sind ohne Anspruch im Gegenstand, aber vortrefflich in Beobachtung und Handwerk, seine Landschafts-Skizzen wirken wie Vorverkündungen des Impressionismus; das bedeutsamste aber sind seine Bildnisse: das innerste Wesen der Menschen scheint uns mit einer seelischen Kennerschaft erfaßt und dargestellt, die ganz selten ist, die heute von den Besten gesucht wird. Ein norwegischer Maler, Bernt Grönvold, hat diesen merkwürdigen Künstler entdeckt – denn er war in Deutschland völlig vergessen – hat in jahrzehntelanger Arbeit sein Werk zusammen gebracht, Gemälde und Zeichnungen, das Tagebuch Wasmanns herausgegeben, und endlich, seit Jahren, die Bilder Wasmanns und einiger anderer Maler jener Zeit, besonders der beiden Rohden, Vater und Sohn, der National-Galerie als Leihgabe zur Verfügung gestellt. Die Darleihung der Grönvoldschen Sammlung ist für die Galerie um so wichtiger, als sie aus dieser Künstlergruppe sonst nichts enthält und auch nicht anderweit erwerben kann. Die Bildnisse Wasmanns und des jüngeren Rohden kommen an seelischer Feinheit den Landschaften Friedrichs nahe.

In Friedrichs unmittelbarer Nähe wirkte der Norweger Johann Claussen DAHL, wie Friedrich in Kopenhagen geschult, wo eine Landschaftskunst feiner Art blühte. 1818 wurde er an die Dresdener Akademie berufen, ein Jahr nach Friedrich. Spuren Dahlschen Einflusses auf die Malerei in Deutschland lassen sich ziemlich weithin verfolgen. Seine ausgeführten Bilder sagen uns freilich heute nicht mehr viel; der SEESTURM, 1823, ist ein ziemlich äußerliches Werk, allerlei Nachempfundenes ist darin; feiner die Ansicht des Golfs am POSILIPP, mit der glanzvoll zarten Atmosphäre. Es fehlt aber durchaus das Tiefe und Zwingende der Schöpfungen Friedrichs. Lebendiger erscheint er bei schlichter Naturwiedergabe; namentlich seine WOLKENSTUDIEN sind voll frischer Beobachtung, die uns in jener Zeit

überrascht; hier, auf dem Gebiet unbefangener Sachlichkeit, erscheint Dahl dem geschichtlichen Überblick bemerkenswert: manche seiner Farbenskizzen sind etwa der Wolkenstudie Menzels, von der wir früher sprachen, sehr ähnlich.

Neben Friedrich und Dahl lebte in Dresden noch ein malender Kunstfreund ausgeprägt romantischer Gesinnung: Karl Gustav Carus, in unserer Sammlung nicht vertreten. Seine Arbeiten erheben sich jedoch selten über die gute Absicht des Dilettanten.

Vorübergehend wenigstens kommt der Bildabsicht Friedrichs am nächsten der in Berlin wirkende Carl BLECHEN, von dessen frischem Blick und gutem Handwerk schon die Rede war. Die GEBIRGSSCHLUCHT IM SCHNEE (Abbildung 93) ist nach Friedrichs Werken das beste Beispiel romantischer Erfassung der Landschaft in unserer Galerie. Blechen malte dies Bild 1825, nachdem er in Dresden bei Dahl gewesen war und den Einfluß Friedrichs erfahren hatte. „Wilde Gegend", wie man damals in Theaterstücken schrieb, und harter Winter; in halber Höhe ein erleuchtetes Fenster in einsamem Hause. Vorn ein Marienstandbild unter kahlem Baum, dessen Zweige weithin ausgreifen. In der Anlage ist das Gemälde merkwürdig, stark in der Stimmung; neben den anderen Landschaften Blechens in unserer Sammlung wirkt es wie ein fremder Klang, auf einem seltenen Instrument gespielt: es ist der Geist Friedrichs, des Meerkindes, der hier die sachliche Gesinnung des trefflichen Cottbusers überschattet. In der Malerei hat es freilich etwas Übersteigertes: Bildsäule und Baum sehen aus, als seien sie von künstlichem Licht gerötet, und auch die hellen Schneeflächen haben einen unwirklichen Schimmer; mag sein, daß Blechens damalige Beschäftigung als Bühnenmaler hier — wo er nicht nach der Natur arbeitete — auf seinen sonst gerade so sicheren Blick für Farben und Töne einwirkte.

Dies etwas Gekünstelte der Beleuchtung fehlt auf einem Bilde, das ein wenig früher entstand, vor seiner Anstellung am Königstädtischen Theater, noch unmittelbar unter den Dresdener Eindrücken: der LIEBETHALER GRUND. Die Stimmung ist weniger packend, die farbigen Reize jedoch sind zarter: die Bild-Erfindung ging von einem Stück Wirklichkeit aus; unsere Zeichnungen-Sammlung bewahrt die Naturstudie, die als Grundlage des Gemäldes gedient hat. Allerdings ist in ihm die Form nicht so vollständig beseelt wie bei Friedrich.

Schinkel

Wir bemerken also in diesem älteren Gemälde Blechens ein Zurückbleiben hinter Friedrichs Feinheit, in jenem späteren ein Übersteigern. Im Ganzen aber liegt die Leistung Blechens, wie wir früher gesehen haben, auf einer anderen Bahn.

Anklänge an die romantische Gesinnung finden wir dann auch in den sechs umfangreichen Landschaften, die Berlins großer Baumeister Karl Friedrich SCHINKEL 1814 für den Saal in einem Hause der Brüderstraße gemalt hat. Während der Jahre tiefster Not Preußens hatte er keine Bau-Aufträge, betätigte sich daher als Maler; in Landschaften, meist mit reichem Bauwerk, gotisch und antikisch, strömte die Fülle seiner Erfindung aus. Das größte Stück unserer Folge, der MORGEN, ist ein südlicher See, grünlich, vor prächtigem Gebirge, das in zartem Rot leuchtet; stolze Renaissance-Bauten an den Ufern. Es ist die architektonisch gezierte und gefaßte Landschaft, wie man sie an den altberühmten Stätten südlicher Naturfreude genießt: von hohen Terrassen aus, an klassischen Kulissen vorbei. Wir erinnern uns daran, daß Schinkel in seinen Bauten und Bau-Entwürfen reichste Erfindung entfaltete, wenn es galt, fürstlichem Naturgenuß einen spielerisch-großzügigen Rahmen zu geben. Der „Überblick eines Landes", so sagt er selbst einmal, „in welchem noch kein menschliches Wesen Fuß gefaßt hat, kann Großartiges und Schönes haben, der Beschauer wird aber unbestimmt, unruhig und traurig, weil der Mensch am liebsten das erfahren will, wie sich seinesgleichen der Natur bemächtigt, darinnen gelebt und ihre Schönheit genossen hat." Gegenüber den Meerbildern, dem Nordlicht Friedrichs hören wir aus diesen Worten eine nüchternere Gesinnung: so erfreut die Natur mehr das Auge und das Denken des gebildeten Betrachters, des Erben geprägter Form, als daß sie seine Seele in geheimnisvoller Ahndung gefangen nähme. Wenn wir freilich an die klassischen Landschaften Kochs denken, oder an die vielen Bilder, die nichts als Ansichten sein wollten, auch die späteren Salongemälde der Achenbachs etwa, so ergreift uns doch hier der Zauber der Morgenfarbe als entscheidender Wert, nur ist die Stimmung nicht so innerlich wie bei Friedrich, die Einzelheiten sind nicht empfunden; weil die Form in scharf bewegten Umrissen gegeben ist, in wenigen Plänen und in starker Beleuchtung, denken wir

leicht an die Bühne; der große Maßstab mag noch dazu beitragen. Später hat Schinkel in der Tat für die Königliche Oper Kulissen entworfen; seine romantisch gestimmte und architektonisch feine Erfindung fand da ein Feld reicher Betätigung; der „Morgen" wie die anderen Bilder der Folge scheinen bereits auf diese Art seiner Begabung hinzudeuten. Das malerische Handwerk ist ganz einfach; im einzelnen ohne persönlichen Reiz.

Das zweitgrößte Gemälde der Reihe, die NACHT, stellt wieder einen Gebirgssee dar, aber diesmal nördlich der Alpen; eine gotische Ruine beherrscht den Eindruck, als zweite Wirkung ein Boot. In Schinkels Bauten wie in seinen gemalten Bau-Märchen gestalten sich die beiden Geistesrichtungen des damaligen Deutschland, die Bewunderung für antikisches Maß und für mittelalterlichen Schwung; er war das Haupt der klassizistischen Baukunst in Berlin, aber daneben hat er auch, besonders in seiner Jugend, der Gotik gehuldigt. Es ist bezeichnend, daß er die festliche Pracht des „Morgens" mit klassischen Formen schmückt, die schwärmerische Stimmung der „Nacht" auf eine gotische Ruine sammelt. Alles Gerät aus dem Zauberkasten der Romantik ist hier aufgeboten: Nacht, Mond, Mittelalter, Verfall, Wasser, Schiffer im kleinen Schiffe – aber der Zauberstab Friedrichs fehlt diesem Architekten: das Bild ist nicht mit der Seele erlebt, sondern mit dem Verstand erfunden; die Einzelheiten bleiben stumm, die Malerei ist ohne feinere Durchbildung.

Unter den vier schmaleren Bildern ist das wirkungsvollste der ABEND, geschicktes Flächengefüge in dem schwierigen Format; die mächtige Tanne so recht ein deutsches Gebilde, im Gegensatz zu den Bäumen an dem italienischen See, man denkt an Cranach und Altdorfer; doch kommen wir auch hier bei längerem Betrachten bald an die Grenze, die wir vor den zwei großen Gemälden andeuteten.

Außer dieser umfangreichen Bilderfolge hängen noch einige kleinere Einzelgemälde Schinkels in der Galerie. Auch in ihnen klingt der romantische Ton, meist ist die Landschaft gleichsam abgestimmt durch Bauwerk, das ihr – jenen Worten Schinkels entsprechend – menschlichen Sinn gibt, künstlerisch-geschichtliche Ausdeutung. Auch wird man hie und da wieder an Kulissen-Aufbau erinnert, an die Art von Umgebungen, in denen romantische Theaterstücke jener

Zeit spielen. Oft Überfülle des Einzelnen, dann auch wieder prachtvolle Größe der Anschauung; zahllose Beziehungen auf das Leben in Natur und Bauwerk. Reine Landschaften, ohne Gebäude, sind zwei Breitbilder, aus dem Besitz des Marschalls Gneisenau stammend; eine BAUMGRUPPE in Abendbeleuchtung, mit langen Schatten, nur ein paar antikische Bautrümmer liegen im Vordergrunde; das andere Bild ein reich bewegtes WALDGELÄNDE (Abbildung 94) im Morgenlicht, prächtiges Grün vorn, hoher Felszug im Mittelgrund, mit Bäumen auf dem Kamm, die als zierliches Filigran gegen den zartfarbigen Himmel stehen – dies ist wohl das feinste Stück unserer Schinkelsammlung, hier steht er, innerhalb der Grenzen seiner Anlage, der Empfindungsweise Friedrichs nahe.

So hat, wie wir schon sagten, der Schwung und die Innerlichkeit der romantischen Seele wenig Gestaltung in der Malerei gefunden, und nichts, das sich mit Friedrichs kostbaren Schöpfungen auf eine Stufe stellen ließe.

Friedrichs Kunst, bei ihrem ersten Erscheinen wenigstens von verwandten Seelen leidenschaftlich begrüßt, trat bald im Haushalt des deutschen Geisteslebens in ein bescheidenes Kämmerlein zurück. Die Hochspannung jener Zeit vor den Freiheitskriegen erlahmte, ein wohlgeordnetes, aber enges Dasein spielte sich in den deutschen Bürgerhäusern ab, Träger jener Malerei, die wir als Kunst der Sachlichkeit betrachtet haben, am reinsten blühend während der dreißiger Jahre. Langsam kam Wohlstand, aber nicht immer in die Wohnungen der geistig hochstehenden und fein empfindenden Menschen; der reiche Bürger, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, kaufte jene Salonbilder mit schweren Goldrahmen.

Aus dem Gedankenhaften ihres Inhalts hebt sich eine Gruppe von Landschaften heraus, durch stärkeren Empfindungsgehalt; er stammt jedoch von älterem französischem Vorbild, dem „payſage intime" der Schule von Fontainebleau, die ihrerseits wieder auf holländische Künstler des siebzehnten Jahrhunderts zurückgreift. Unter den deutschen Stimmungs-Landschaften der sechziger und siebziger Jahre kommt den französischen am nächsten der WALDRAND, von dem Berliner Karl BENNEWITZ v. LOEFEN dem älteren;

auch die gepflegte Farbigkeit erinnert an jene. In München wurde Adolf LIER Begründer einer Landschafterschule im Sinne von Fontainebleau; MORGENSTIMMUNG heißt sein Bild aus der Gegend von Seefeld in Oberbayern. Die Empfindung ist jedoch in all solchen Gemälden bei weitem nicht so stark wie bei Friedrich und nicht so persönlich erlebt, sondern eben durch fremdes Vorbild ausgelöst, außerdem wird sie schulmäßig geprägt und ausgemünzt.

Fern von Deutschland, und innerlich fern der Gesinnung des Salon-Deutschen, schuf Feuerbach in den sechziger Jahren seine Meisterwerke; sie sind fein empfunden, aber die Empfindung bezieht sich auf die menschlichen Gestalten, strahlt von ihnen auf die Umgebung über, wie in dem Medeenbilde; die einzelne Form ist nicht beseelt wie bei Friedrich. Mit viel stärkerer Inbrunst sieht Böcklin die Natur, sieht alle Höhen und Tiefen des menschlichen Seins in sie hinein, aber die Stimmungen, die er in Figuren und Landschaft verkörpert, sind konkreter, antikischer als die zarten Seelenschwingungen Friedrichs, und die Form ist von glühender sinnlicher Fülle, der Ausdruck liegt im Ganzen, durchseelt nicht das Einzelne. Zwischen Friedrichs und Böcklins Empfinden besteht ein Unterschied etwa wie zwischen der wundersam klagend-seligen Schönheit eines Beethovenschen Adagio und der seelisch einfacheren, in der Form hinreißend-sinnlichen Melodie Verdis.

Gegenüber der Schärfe und Eindeutigkeit in Form und Gehalt Böcklinscher Bilder steht das Schwebende und Rätselhafte des Marées. Bei aller Gesetzmäßigkeit der Form ein Geheimnis in ihrem Klingen, das uns mit immer neuem Zauber bannt. Seine Kunst geht von anderen Voraussetzungen aus, als die schlichte Malerei Friedrichs, strebt nach anderen Zielen, mit anderen Mitteln, aber das Gemeinsame ist, daß wir den Wert des Bildes noch nicht ausgeschöpft haben, wenn wir es mit der Wirklichkeit vergleichen, wenn wir uns an Rhythmus und Farbigkeit erfreuen, wenn uns bestimmte Zustände oder Schicksale des Menschen-Daseins ergreifen, sondern es lebt in ihnen, unfaßbar und doch wirklich, ein tieferes Sein.

Der Impressionismus drängte dann bei Seite, was nicht als tatsächliche Gegebenheit sichtbar schien. Er entwertete die Geschichts- und Genre-Malerei, lenkte aber auch ab, im ganzen, von der Feinheit rhythmischen Aufbaus und der Gestaltung innerlich erlebten Schauens. Er bereicherte die Welt für das

Auge und entwickelte eine Kunst der Malerei, die in Cézanne die höchste Stufe der Kostbarkeit erreicht hat; da ist der Geist ganz Materie geworden, die Materie ganz Geist, wie nie zuvor. Wir sahen aber, daß in Cézannes Form zugleich die Ansätze zu den mancherlei Gegenbewegungen gegen den Impressionismus liegen, zu neuem Bauen nach eigenem Gesetz.

Neben ihm van Gogh, neben der klaren Logik und dem attischen Geschmack des Franzosen die leidenschaftliche Empfindung des Niederländers; auch bei ihm ist die Materie Geist, jeder Farbenstrich ist Leben, aber nun stürmisches, brennendes Leben. Der Pinsel spielt nicht leicht und zärtlich über die Leinwand, sondern mauert und schlägt und zimmert feste Stücke hin, der Farbkörper scheint nicht in Schleiertänzen zu schweben, sondern er flackert und brennt, die Farbe ist nicht zart und duftig wie bei Cézanne, sondern in aller Erlesenheit von unerhörter Kraft. Man stand vor etwas ganz Neuem, anfangs Erschreckendem: nicht mehr ein genießerisches Betrachten licht blühender Erscheinung, sondern Ausbrüche stürmischen Empfindens, das in jedem Pinselstrich zittert. Der Impressionismus hielt sich an das Sichtbare, stellte das Seelische zurück, selbst da, wo es uns Menschen das Wesentliche der Erscheinung ist und bleiben wird. Bei van Gogh ist umgekehrt alles beseelt, nicht bloß die Menschen, auch Pflanzen und Wolken, ja selbst Tisch und Stuhl, und so wirkt das Leben in seinen Bildern überall stark und leidenschaftlich, oft auch unheimlich.

Von anderer Seite her trug die Kunst des Schweizers Ferdinand Hodler dazu bei, die Seh-Form des Impressionismus zu entwerten, besonders in Deutschland, wo seine Werke große und allgemeine Beachtung fanden. Statt der zarten Auflösung der Linien, Flächen und Farben ein Zeichnen in festen Strichen, eine straffe Ordnung klarer Flächen, kräftiger Farben; alles Nebenwerk so sehr vereinfacht, daß oft nicht die Erscheinung gegeben wird, sondern gleichsam Formeln der Dinge. Die menschliche Gestalt ist wieder entscheidend im Bildgedanken; ihre Bewegung Träger starken Ausdrucks; dieser Ausdruck ist das Wesentliche, er durchlebt auch außer der Bewegtheit der Figuren alle Form, den Lauf der Linien und die Fügung der Flächen.

Wichtiger noch wurde für die neue Kunst ein Norweger, Edvard Munch, besonders durch seine früheren Gemälde, Radierungen und Holzschnitte. Auch

er, wie van Gogh und Hodler, fehlt in unserer Sammlung. Wiederum nicht die farbige und malerische Auflockerung impressionistischer Bilder; wir sehen vielmehr einheitlich wirkende Flächen, von schwingenden, stark sprechenden Linien umgrenzt, sie sind geladen mit Ausdruck; aber es ist nicht die einfache Kraft und urwüchsige Empfindung Hodlers, sondern seltsamere Stimmungen. Entschiedener noch als bei ihm entfernt sich Zeichnung, Farbe und Lichtgang von der unmittelbaren Wiedergabe der Wirklichkeit, nach der man sonst damals strebte. Um so zwingender ist die innere Belebtheit aller Bildteile, jeder Linie und Fläche, und das Zusammenwirken der Ausdrucks-Werte. Es besteht nicht ein ruhender Ausgleich zwischen Form und Gehalt wie bei Hodler, und die Form soll nicht so sehr einen für sich bestehenden, geschlossen festen Bau bilden, sondern ihr wesentlicher Sinn liegt darin, daß sie dem Ausdruck dient: ihr Wert im Einzelnen ist die Beseeltheit und im Ganzen die Verstrebung zu der erregenden Gespanntheit, in der uns merkwürdiges Erlebnis vermittelt wird.

So stellten sich dem Impressionismus künstlerische Absichten entgegen, die von Grund auf anderes wollten; ihre Entschlossenheit im Ansteuern des neuen Zieles und im Überbordwerfen alles bisherigen Reichtums, der vielleicht die Fahrt hätte beschweren können, war geschärft und gehärtet durch die anscheinend unerschütterbare Geltung der bisherigen Machthaber. Die Führer zum Neuen waren Persönlichkeiten unterschiedlicher Prägung, gingen von abweichenden Voraussetzungen aus, wählten verschiedene Wege, das Haupt-Ziel war gleich; so unterscheiden sich wohl die Formen, die Ausdrucksmittel, aber der Sinn ist gemeinsam, eben der Wille zum Ausdruck. Leer und überflüssig erscheint ihnen, und denen die auf ähnlicher Bahn vordringen wollen, was nur mit dem Auge gesehen und für das Auge bereitet ist. In dieser Auffassung vom Sinn des künstlerischen Schaffens liegt ein starker Widerspruch der neuen Kunst unserer Tage zum Impressionismus: nicht Erfassung des Eindrucks, sondern Ausdruck inneren Erlebens; und so ist das Schlagwort *Expressionismus* für im einzelnen recht verschiedenartige Kunstformen der Gegenwart geläufig geworden.

In Deutschland wird dieser Begriff, ähnlich wie die Bezeichnung älterer Richtungen, mit stärkerem Inhalt gefüllt als in Frankreich, wo er fast als

Wortspiel entstanden ist. Aus dem Wort Expressionismus wird vielfach wieder, wie früher aus dem Wort Impressionismus, eine Art von künstlerischem Glaubensbekenntnis abgeleitet. Auch in der Betrachtung des einzelnen Kunstwerks sucht man alles möglichst als Ausdruckswert zu erfassen und auf Empfindungs-Erlebnisse zurückzuführen.

Mit dem Streben nach Ausdruck hängt die Bewegtheit der Form zusammen, nicht der Gestalten, vielmehr jedes einzelnen Formwerts, wie zuerst bei van Gogh. Oft biegen sich nicht allein Bäume, sondern auch Häuser, und alle Farbstriche schwingen.

Jedes Kunstwerk ist nur dann dem Betrachter zugänglich, wenn er sich auf die Absicht des Schaffenden einstellen kann und will. Die Schöpfungen jener neuen Art rechnen auf Menschen von starker Innerlichkeit, die nicht das Kunstwerk mit der trockenen Wirklichkeit vergleichen, nicht damit zufrieden sind, ein Stück erlesener Malerei zu genießen, sondern die in aller Erscheinung, des Menschen wie des Tieres, der Landschaft wie des Stadtbildes, lebendiges Geheimnis ahnen, Offenbarung des großen Urrätsels alles Seins, und die im Kunstwerk ein Stück solchen Erlebens empfinden wollen. In dem mechanisierten Getriebe des bisherigen Europa, in der kapitalistischen Gesellschaft glaubt man nun die Herzenskühle zu sehen, an die sich der Impressionismus wandte, die seine Meisterwerke so hoch bezahlte; die Lehre des Impressionismus wies ja in der Tat Gefühl und Gemüt, Herz und Frömmigkeit aus dem Bereich der Malerei hinaus — wenn auch tatsächlich häufig starke Empfindung sich aussprach, etwa bei Liebermann.

Das Aufkommen dieser neuen Kunst geht den gewaltigen Erschütterungen und Umbildungen der staatlichen und sozialen Welt, die wir nun erlebt haben, kurz voraus, und man empfindet darin eine tiefere Verbindung. Die führenden Künstler der neuen Gesinnung, nicht allein in der Malerei, und die Freunde solcher Kunst, standen vielfach persönlich den neuen Strebungen und Hoffnungen in der Gesamtheit des geistigen und gesellschaftlichen Lebens nahe, sie fühlten ihr Schaffen als Wetterleuchten der Zukunft, die da kommen sollte,

die äußerlich und vor allem innerlich das Dasein auf andere Bahnen bringen sollte.

In der Kunst früherer Zeiten ist ihnen nur wertvoll, was als Ausdruck starker Empfindung erscheint. Hatte sich der Impressionismus eine besondere Ahnentafel zurechtgemacht, Frans Hals etwa und Velazquez, oder unter den neueren Deutschen Schadow, Krüger und Menzel, so vollzieht sich nun wieder im Rückblicken eine völlige Umstellung. Nicht auf die auswählende oder streng sachliche Wiedergabe der Erscheinung kommt es an, sondern auf die Formwerdung innerlichen Empfindens, und mit schärfster Strenge wird die Ehrlichkeit der Gesinnung gerichtet. Die Kunst des frommen Mittelalters glänzt wieder auf, Dürers Stern verbleicht ein wenig – so stark sein Empfinden war, man fühlt sich gestört durch sein Streben nach klassischer Form, nach äußerer Gesetzlichkeit – und Grünewalds lodernde Kunst wird auf den höchsten Altar erhoben.

Unter der steinharten Oberfläche des Erdballs glüht heiße Masse. In der kühlen Rinde haben sich vor Urzeiten die Elemente geschieden, neu verbunden; das grünende Leben wächst auf den alten scheinbar unvergänglichen Formen; im Magma des Innern sind die Stoffe wogend verschmolzen, festgehalten durch den Druck der steinernen Kruste. Wo sie aber undicht ist, wo zwei große Erdschollen sich verschoben haben, daß eine tiefe Kluft zwischen ihnen aufreißt, da strömt heiße Lava hervor, himmelhohes Feuer, und alles Menschenwerk auf dem fest geglaubten Boden erscheint dann wie kindliches Spielzeug vor der Gewalt solchen Hervorbrechens.

Ähnlich im geistigen Leben der Menschheit: wo eine alte, harte und kalte Kruste die innere Glut verdeckt und unter ihrem Druck gefangen hält, da geschehen die Äußerungen des Geistes, die Gestaltungen der Kunst, auf fest bleibendem Boden, in kühler Gesinnung, neigen zu spielender Äußerlichkeit; lockert sich der Boden, so nimmt die Wärme zu, und wenn er aufreißt, bricht Feuer hervor. Vergleichbar dem Auseinanderbersten zweier großer Erdschollen die Zeit Grünewalds: eine alte Welt sinkt, eine neue steigt herauf. Und so wieder um die Wende zum neunzehnten Jahrhundert: zwischen den Trümmerstücken des zerissenen alten Bodens brennt die Flamme der Romantik empor, und besonders rein leuchtet sie in der Seele Friedrichs. Dann

kam die Reaktion, das Leben verkrustete wieder, der Boden wurde hart und kalt. Aber die glühende Masse darunter ward immer stärker und bewegter, die deckende Rinde immer dünner, immer schärfer gespannt – nun ist sie geborsten, eine Kluft aufgerissen, größer und breiter und tiefer als die früheren, und mit viel heftigerer Gewalt als je braust die Lohe empor; wie erlöst und andächtig stehen die Einen davor, erschrocken und fassungslos die Anderen.

So ist das, was wir bisher in diesem Abschnitt betrachtet haben, die Kunst Friedrichs als das Feinste, nur wie ein zartes Präludium zu der neuen Klangfülle, zu der Kühnheit der Harmonien, der Rücksichtslosigkeit der Dissonanzen, der Heftigkeit des Tempos, der Unruhe des Taktes, der Seltsamkeit der Instrumentierung und der Steigerung jeder Kraftentfaltung.

Wenn wir im Kunstwollen älterer Meister nur leise Vorspiele zu der nun mit revolutionärer Heftigkeit hervorgebrochenen neuen Gesinnung finden, so ist es ähnlich bei den Formen, deren sie sich bedient. Die Einstellungen der künstlerischen Absicht, nach denen wir in diesem Führer den Stoff geordnet haben, schließen sich gegenseitig nicht aus, und so ist starke Innerlichkeit auf all den Wegen möglich, die wir bisher betrachtet haben, nur zwischen der Sachlichkeit Krügers und dem Ausdruck etwa bei Kokoschka besteht keine Verbindung; diese beiden Begriffe beziehen sich nicht auf die Form, sondern auf die Gesinnung; die anderen jedoch, Aufbau, Rhythmus, Malerei, sind Formbegriffe, und auf diesen drei Bahnen bewegt sich auch die neue Kunst. Gemeinsam innerhalb aller Verschiedenartigkeit der Form ist eben eine Grundabsicht des Schaffens: die Gestaltung inneren Erlebens. Darum sagen wir hier, unter der Überschrift „Ausdruck", einiges im Zusammenhang über die junge Bewegung.

Die Form aber ist in dieser neuen Kunst mindestens ebenso wichtig wie der Ausdruck des inneren Gehaltes. Man darf sich da durch das Wort Expressionismus nicht irre führen lassen. Die Form ist anders gemeint als früher, und wer ganz auf den Impressionismus eingeschworen ist, spricht wohl von Auflösung oder Zertrümmerung. Tatsächlich ist die Form nicht nur anders, sondern stärker als bei den Impressionisten, und darum herrischer.

Das Tongefüge bei Kirchner, die Klarheit und Verstrebung der Farbflächen bei Schmidt-Rottluff, der prachtvoll schwingende Rhythmus bei Marc, die fugenartige Ordnung in der scheinbar so wildbewegten Malerei Kokoschkas — in all dem zeigt sich der Wille zur festen selbständigen Bildform lebendiger und kräftiger als bei den Impressionisten, ja deren Gemälde erscheinen den Jüngern der neuen Bildanschauung eher wie Zufalls-Ergebnisse, formlos: weil sie sich zu unmittelbar an die Tatsächlichkeiten eines gegebenen Natureindrucks halten, in Ausschnitt, Massenordnung, Farbe und Licht.

Beides, das Gestalten inneren Empfindens und das Bauen fester Form, steht im Gegensatz zum Impressionismus, ist aber nicht nur verneinend, auflösend, sondern eigenwertig und schöpferisch. Beides kann sich auf edle Ahnen berufen, geschieht aber leidenschaftlicher als früher und weiter abgelöst vom Gewohnten. Und beides ist die Ursache einer Erscheinung, die vielfach den Betrachtern den Zugang auch zu den kostbaren Werken dieser Art erschwert oder versperrt, das ist der Verzicht auf treue Wiedergabe der Erscheinung. Oder, positiv genommen: der Wille, das Naturgebilde selbstherrlich zu ändern, Kunstgebilde zu schaffen, die nicht der äußeren Wirklichkeit genau gleichen, sondern eigenen Formwert haben, die zugleich das Empfinden des in der Natur gefühlten Lebens, des in sie hineingefühlten persönlichen Lebens, um so zwingender aussprechen sollen.

In der älteren Kunst ist die Naturtreue sehr verschieden, aber nicht mit Absicht verneint. Die Betonungen wechseln. Den Künstlern der Sachlichkeit ist genaue Wiedergabe das höchste Ziel. Formkünstler denken anders, die Erscheinung strömt da in die gesetzmäßige Bildform ein, aber sie brauchen der Wirklichkeit nicht Gewalt anzutun, denn sie schauen die Natur so wie es ihrer Formvorstellung entspricht, indem sie aus der Erscheinung ganz bestimmte Züge herausſehen, die ihnen die wesentlichen sind; was etwa Böcklin als das Wichtige und Darstellenswerte des Körpers, der Landschaft betrachtete, das fügte sich vollkommen als Gehalt in die rhythmische Form seines Bildwillens; bei ihm sogar mit Betonung der Richtigkeit des Einzelnen.

Der Impressionismus fordert mit Nachdruck Naturtreue, aber die Durchführung dieser Forderung entspricht zugleich seinem Streben nach guter

Malerei; Einheit der zerlegten Farbe und des flimmernden Lichtes ist die Bildform, in ihr geht die Erscheinung auf; die ältere Sehgewohnheit, auf das Zeichnerische eingestellt, war von dieser rein malerischen Natur-Umsetzung zunächst befremdet, die Masse der europäischen Kunstliebhaber brauchte Jahrzehnte, bis sie glücklich umgelernt hatte. Die Wandlung im Kunstwollen und Verstehen-Sollen war so stark, daß man auch lehren und lernen mußte, es komme nicht auf den Tatbestand des Naturstückes an, sondern auf den Eindruck des Tatsächlichen und auf die persönliche Erfassung dieses Eindrucks durch den Künstler, und daß er nicht das Einzelne, sondern das Ganze zu übersetzen habe. Das gilt allerdings von jeder Art Kunst, aber die besondere Form des Impressionismus stellte doch stärkere Ansprüche an die Umstellung des Sehens als die Richtungen früherer Zeiten. So hat sich in den letzten Jahrzehnten der Kunstfreund daran gewöhnt, immer wechselndes Auffassen der Erscheinung zu sehen und zu verstehen, der persönlichen Art des Künstlers willig zu folgen, ja er erwartet in jeder Jahres-Ausstellung von jedem Maler neue und persönliche Umsetzung, macht sie sogar zum Maßstab seines Beifalls.

Der Expressionismus fußt, von der Seite des Empfangenden betrachtet, auf dieser Lockerung der Sehgewohnheit, auf der Willigkeit des Kunstfreundes, neue Natur-Umsetzung hinzunehmen und zu genießen, geht aber nun einen entscheidenden Schritt weiter, indem er an Stelle der Umsetzung die Umbildung und Neubildung gibt, die unmittelbare Beziehung zur Natur abbricht. Der Impressionismus hatte deutlich und laut verkündet, daß im Kunstschaffen das Naturgebilde durch das Ich hindurchgehe, nun aber bekommt dies Hindurchgehen einen anderen Sinn: es wird nicht mehr aus der Erscheinung das herausgesehen, was in die Bildform paßt, sondern die Erscheinung wird umgeschaffen zur Bildform. Die Richtigkeit, sonst ein wichtiger Maßstab im Schaffen und Beurteilen, ist bedeutungslos geworden; ja es wird nun bei älterer Kunst als ein Hinweis auf innere Kraft und höhere Gesinnung empfunden, wenn die Richtigkeit dem Ausdruck und der Form untergeordnet scheint. Wiederum vollzieht sich die entscheidende Wendung in der Kunst Cézannes: eigene Perspektive und, zum Teil noch kaum beabsichtigt, „Deformationen" in den Gestalten.

Genau genommen gibt es natürlich in der Malerei überhaupt keine Richtigkeit, die Natur ist zu unendlich, um sich auf der Leinwand einfangen zu lassen. Jede Zeit, jede Geschmacks-Richtung löst aus der Unendlichkeit der Erscheinung bestimmte Zusammenhänge heraus, die als Seh-Gewohnheit, als Stil, tatsächliche Geltung haben und, dem Schaffenden wie dem Empfangenden meist gar nicht bewußt, an Stelle der Wirklichkeit treten. Man braucht nur etwa weibliche Gestalten in Bildwerken der letzten Jahrhunderte durchzusehen: wie selten ist ein Körper anatomisch vollkommen richtig geformt. Aber die Übertreibungen und Fehler entsprachen immer der jeweiligen Vorstellung, der Mode, zu ihrer Zeit bemerkte man sie kaum, nahm sie dann mit freudiger Zustimmung als künstlerische Berichtigung der Natur, deren Absicht ihr im einzelnen Exemplar nicht rein gelinge. Die Expressionisten aber geben Schiefheiten des Knochengerüsts, Unstimmigkeiten der Maße, die an sich der allgemeinen Sehgewohnheit, so beweglich sie heute sein mag, doch stets befremdlich, ja oft abstoßend erscheinen müssen. Es ist nicht eine mehr oder minder starke Übertreibung der Naturform in der Richtung, die vom Zeitgeschmack gewünscht wird, sondern eine bewußte und scharfe Absage an die Richtigkeit.

Stärksten Ausdruck inneren Empfindens und reinste Form gestaltete die Kunst des Mittelalters. Aber die Schaffenden und Schauenden lebten damals zwischen ganz wenigen Werken, die gleichartig auf Eines zielten; die Ausdruckskraft und Eigenschönheit der Form entwickelte sich in organischem Wachstum, und sie war nicht gestört durch nüchtern-unmittelbare Abbildung der Wirklichkeit. Meister späterer Zeiten, die nach starkem Ausdruck und selbständiger Form strebten inmitten einer Kunstwelt voller Kentnisse von Anatomie und Perspektive, bogen die Erscheinung mehr oder minder um: Michelangelo, Tintoretto, Greco; bei Rembrandt ist die Entfernung vom Tatsächlichen weniger auffallend, weil nicht die Linie umgedichtet wird, sondern das Licht. Die Ausdruck-Sucher und Form-Sucher unserer Zeit aber sind umgeben von dem Anschauungs-Reich, das in Jahrzehnten durch den Impressionismus ausgebaut und befestigt ist; und dazu wird der Großstädter von heute überschwemmt mit mechanischen Abbildungen der Wirklichkeit. Diese Abbildungsfülle wirkt quälend seelenlos, wie das ganze Getriebe unseres

Maschinen-Zeitalters. Der Wille des Künstlers zum Ausdruck und der Wille zur eigenen Form erhebt sich aus all solcher äußeren Richtigkeit nicht nur als feinerer Ton, wie früher, vielmehr oft als Schrei. Die Erscheinung wird daher nicht bloß umgebogen, sondern auch vergewaltigt. Das gilt von einzelnen Naturgebilden, Menschen, Bäumen, wie von der Farbe und der Raumdarstellung, der Perspektive. Damit ist für die meisten Betrachter der einfachste und am nächsten liegende Maßstab genommen, den sie seit je anwenden, gleich ihren Vätern und Vorvätern, wenn sie vor ein Bildwerk treten, das doch zweifellos an Naturform erinnert.

Aber es lohnt sich, hier den alten Maßstab zeitweilig wegzulegen. Wir sagen das nicht zu denen, die längst mit heller Begeisterung dem Banner der Jugend folgen, sondern zu unseren Lesern, wenn sie noch befremdet vor dem Neuen stehen, und doch den Willen haben, seines Gehaltes teilhaftig zu werden; zu denen die nicht nur verängstigt vor die Kluft des geborstenen alten Bodens treten und klagend die Trümmer und den Brandschaden des Erdbebens betrachten, die vielmehr mit Hoffnung und Schaffensfreude am überall notwendigen Bauen teilnehmen und so auch die Formung neuen Geistes in der Kunst und die Geistigkeit neuer Form mit erleben wollen. Für sie heißt es, die altgewohnte Art der Kunstbetrachtung vor solchen Werken aufzugeben, nicht Richtigkeit zu erwarten, sondern die Form als selbständigen Wert zu sehen, das innere Erlebnis des Künstlers in ihr mit zu empfinden. Es gilt also nicht bloß sich von einer Augenschulung auf die andere umzustellen, sondern einer Wandlung zu folgen, die bis in die Wurzeln des Kunstschaffens hinein reicht, die ihm von Grund auf einen anderen Sinn gibt. Gewiß, wie die Absicht des Impressionismus, statt der Tatsächlichkeit den Eindruck zu geben, keineswegs an sich neu war, sondern nur in der Art und Folgerichtigkeit ihrer Durchführung, so ist es auch mit dem Ziel der Expressionisten: inneres Empfinden in einer Bildform eigenen Rechtes zu gestalten, ist mehr oder minder der Sinn aller Kunst, ist in vielen früheren Schöpfungen das Wichtigste gewesen, aber nicht mit so starker Betonung, mit so rücksichtslosem Hinweggehen über die Richtigkeit, selbst nicht bei Meistern wie Greco oder Marées: das Feuer brennt viel stärker als früher, und in ihm zerschmilzt alle gewohnte Sehform.

Weil dieser Riß so tief klafft, die Flamme so hoch emporlodert, Altes zerglühend und viele Beschauer blendend, deshalb geht es zu, wie bei jedem großen Umsturz: es gibt viel Gewaltsamkeit, viel unnötiges Zerstören von mühsam Aufgebautem, viel Tasten und Mißlingen, und auch viel Segeln unter falscher Flagge.

Die Malerei der Biedermeier-Zeit war schlicht und sachlich, ihr Handwerk erlernbar; wo der Funke des Genius fehlt, bleibt eben das gute Handwerk noch ein Wert, und so ist auch ein Bild zweiten Ranges aus jenen Jahren dem verwöhnten Auge des heutigen Betrachters nicht unangenehm, oft sogar erfreulich. Ein geistig hoch stehender Mensch unterhält sich lieber mit einem unverbildeten Handwerker oder Bauern als mit oberflächlichen Wesen der Gesellschaft.

Die Malerei des Impressionismus stellte höhere Ansprüche an den Künstler; sein Werk war nicht getan, wenn er tüchtig gelernt hatte und dann mit leidlicher Begabung arbeitete; eine gewisse Souveränität im Auffassen und Gestalten war nötig, um den Schöpfungen den Reiz zu geben, der durch Genauigkeit und Sachlichkeit, durch Fleiß und Liebe allein nun nicht mehr zu erreichen war. Was die großen Meister dieser Kunst schufen, wird stets zu den kostbarsten Werken der Malerei gehören, wenn auch durch die Veränderung des Kunstwollens in der Gegenwart zunächst die Aufmerksamkeit von ihnen abgelenkt sein mag. Die impressionistischen Bilder geringeren Ranges dagegen werden, ganz anders als die bescheidenen Werke älterer Geschlechter, in Vergessenheit sinken.

Noch strenger wird das Gericht der Zeit über den expressionistischen Schöpfungen walten. Diese Kunst will Ausdruck persönlichen Erlebnisses sein; Voraussetzung ihres Wertes ist darum der seelische Rang des Künstlers, die Feinheit und unbedingte Ehrlichkeit seines Empfindens, und seine Fähigkeit, das innere Erlebnis in äußere Form umzusetzen. Dies kann sich nur selten so zusammenfinden, daß Ergebnisse dauernden Wertes entstehen. Was die vielen Mitläufer ausmünzen, im Augenblick blendend, muß schnell verrosten; nur weniges wird auch in späterer Zukunft gelten.

Wir haben gesehen, wie bereits seit dem früheren neunzehnten Jahrhundert neben den Werken, die aus innerem Zwang hervorgingen, eine Fülle von Bildern für äußere Zwecke gemalt wurde: viele davon sind trefflich gearbeitet, aber mehr und mehr sinkt der Stand in der Masse des Gemalten so tief, daß die Bezeichnung Kunstwerk nur noch äußerlich zutrifft. Durch den Impressionismus wurde die Trennung schärfer, wurde bewußt betont: Kunst um der Kunst willen sonderte sich von der Malerei für die Masse der Bürger, die von Bildern anderes verlangten. Nun ist, an etwas anderer Stelle, eine noch gründlichere Scheidung gekommen. Um die Kunst des Expressionismus verstehend zu empfangen, braucht es nicht nur wie dort den Kenner, der sich durch ein besonders fein veranlagtes und geschultes Auge aus der Menge heraushebt, es braucht vielmehr Menschen, die sich in ihrer ganzen seelischen Haltung von den gewohnten Lebensbahnen der Bürger gesondert haben, die alles Geschehen mit wacher Inbrunst erleben, zugleich aber ein höchst reizsames Empfinden für den Ausdruckswert jeder Form mitbringen oder in sich ausgebildet haben. Es ist kaum zu erwarten und auch nicht einmal zu wünschen, daß die zehntausend Berufsmaler in Deutschland, so wie sie von den Meistern des Impressionismus schließlich einiges Handwerkliche übernommen haben, Helligkeit und breiten Strich, nun auch den Expressionisten auf ihren steilen und gefährlichen Pfaden folgen sollten; vieles würde dabei verloren gehen, und wahrscheinlich nichts gewonnen. Wir haben in Friedrich einen Meister kennen gelernt, der manchen dieser gegenwärtigen Maler in einem Teil seiner Kunst – dem Ausgehen vom seelischen Erlebnis – als Vorfahr erscheinen kann; er fand kaum Nachfolger unter den Künstlern seiner Zeit, und das Wesentliche seines Schaffens wurde von den Fachgenossen am wenigsten verstanden; heute aber ist die Absage an das Übliche in Form und Gehalt viel schärfer; die Trennung zwischen dem, was nun Kunst im eigentlichen und höchsten Sinne sein will, und der Masse des Geschaffenen, die dagegen als Unkunst gelten soll, scheint nicht zu überbrücken. Wie sich dieser Riß einmal wieder zusammenziehen mag, das können wir wohl vermuten, aber noch nicht mit Sicherheit erwarten.

Wir haben bereits einige Schöpfungen der neuen Schicht gesehen, Hauptwerke führender Meister: die rhythmisch gefügte Malerei Kirchners, die kubisch

gebundene Malerei Marcs und Feiningers, die fugenhaft gewirkte Malerei Kokoschkas. Wir machten bei all diesen Bildern darauf aufmerksam, wie durch ihre Form eine innere Melodie klingt, verschiedener Tonart, verschiedenen Taktschlags, aber entscheidend für das künstlerische Leben der Form. Wir kommen nun auf dies Wesentliche des neuen Kunstwollens noch einmal zurück, indem wir einige Werke betrachten, an denen gerade der Wille zum Ausdruck dem zunächst ferner Stehenden besonders deutlich werden mag, zugleich die Steigerung und Verfeinerung des Lebensgehaltes, der sich in der klar gebauten Bildform gestalten soll.

Wir knüpfen an jenes Gemälde an, mit dem wir dort abschlossen: Kokoschkas „Freunde". Es zeigt uns die neue Gesinnung in der Art der Menschendarstellung, freilich nicht so deutlich wie andere Werke des Künstlers, reine Bildnisse – denn dies Gemälde ist nicht eigentlich als Porträtstück gemeint. Immerhin wird es lehrreich sein, wenn wir uns daran erinnern, wie in den früheren Zeiten das Bildnis aufgefaßt wurde.

Unsere Wanderung durch die Galerie begann mit einem Bildnis, von Anton Graff: wir fanden darin die altgefügte Einheit zwischen Zeit und Persönlichkeit, zwischen Forderung des Bestellers und Absicht des Künstlers.

In den Bildnissen Krügers oder Waldmüllers sehen wir schlichte Menschen vor uns, so wie sie sich sonntäglich geben mögen, harmlose Bürger einer wohlgeordneten engen Welt, in der ihr Dasein gleichförmig und sicher verläuft. Wir freuen uns an dem vortrefflichen Handwerk, und die Ehrlichkeit der Wiedergabe vermittelt uns doch zugleich auch etwas von dem menschlichen Kern in der gleichartig-gesunden Schale, besonders dann, wenn die Dargestellten dem Künstler persönlich vertraut sind: Rayskis Mutter, Waldmüllers Tante, Steinles Tochter. Aber es liegt auch da dem Maler fern, das seelisch Besondere aus seiner bürgerlich geordneten Erscheinung herauslösen und gleichsam in Flammenschrift schildern zu wollen.

Dann wird Deutschland reich. Statt der schlichten Gemütlichkeit der guten Stube kommt die kalte Pracht des Salons. Bei Magnus und mehr noch bei Gustav Richter erscheinen die Frauen als Damen der Gesellschaft. Wie ihre Haltung im Leben das Persönliche verkapselt, vom Triebhaften bis zum

Feinsten des Wesens, so gibt das Bildnis nun nicht das Einzigartige des bestimmten Geschöpfes, sondern die gleichmäßig lächelnde Larve. Selbst die äußeren Züge werden nach dem Mode-Anspruch abgeschliffen. Sieht man heute solche Bildnisse bei Freunden hängen, so erkennt man nicht, ob es die Vorfahren des Hausherrn oder der Hausfrau sind, man erfährt nur, daß eine Wurzel der Familie damals schon wohlhabend genug war, um Magnus oder Richter bezahlen zu können.

Es kommt die Lenbach-Welle. Die Frauen sind vor dem Auge und Empfinden dieses ungewöhnlich begabten Menschen-Beobachters alle gleich. Dagegen wird in seinen männlichen Bildnissen das persönlich Geistige scharf erfaßt, aber nichts deutet auf einen wirklich gelebten Stil der bürgerlichen oder der großen Welt, eher wird man gelegentlich an die Renaissance-Mode erinnert, wie in der äußeren Erscheinung der Malfläche, so in dem Herausarbeiten des bedeutsam Persönlichen. Die berühmten Männer in Lenbachs Bildnissen sind nicht ähnlich im Sinne der eng bürgerlichen Anschauung, etwa so wie die Angehörigen den Dargestellten sehen mochten, vielmehr ähnlich in der Art eines geistvollen biographischen Essays, manchmal übertreibend gleich einem huldigenden Nachruf; nicht nur für den Besteller gedacht, sondern für Öffentlichkeit und Nachwelt; die Museen kauften Lenbachs Darstellungen des alten Kaisers, Bismarcks, Moltkes, als gemalte Denkmäler.

Der Impressionismus leugnet dann grundsätzlich die Berechtigung des Bestellers, auch des unbeteiligten Laien, vom Bildnis Ähnlichkeit zu verlangen; der Dargestellte kann sich freuen, wenn sein Kopf überhaupt dem Meister Anlaß zu einem Zeugnis malerischen Könnens wird. Das ist natürlich nur ein Satz aus der magna charta libertatum der neueren Kunst, jener allgemeinen Gehorsams-Verweigerung an das Publikum — das wirkliche Leben ändert sich nicht so rasch und nicht so allgemein, wie die Gesetzgeber es annehmen. Neben Bildnissen, in denen die Grundsätze etwa der Freilicht-Malerei dem natürlichen Anspruch der Ähnlichkeit vorangehen, gibt es auch andere, die durchaus sachlich sein wollen, wo das Handwerk im Dienst der besonderen Aufgabe steht. So jene Bildnisse von Lepsius, Kardorff, Rhein; auch Slevogts Andrade ist ähnlich. Und gerade bei dem Führer der deutschen Impressionisten, bei Liebermann, finden wir oft eine zwingende Ähnlichkeit.

Wiederum eroberte der Impressionismus hier eine Grundlage für die Gesinnung und Betätigung der expressionistischen Malerei: er gewöhnte die Kunstfreunde daran, daß im Bildnis die Auffassung des Künstlers das Entscheidende sei, nicht das Familien-Urteil, nicht das Gesetz des Salons; wo dies die Lebenshaltung bestimmt, bei Aristokraten oder solchen die es sein möchten, gehen die Bildnisaufträge an Modemaler; ihre Werke stehen außerhalb der Kunst als einer Gestaltung des geistigen Lebens. Die hervorragenden Impressionisten malen nicht wahllos Bildnisse nach den Zufälligkeiten der Bestellung, sondern lieber suchen sie selbst, oder auch die Leiter öffentlicher Sammlungen, bedeutende Persönlichkeiten aus, an denen sich ihre Kunst betätigen soll — zunächst meist unter heftigem Widerspruch der Betrachter-Menge. So finden wir auch in diesem besonderen Gebiete jene Trennung zwischen der Kunst um der Kunst willen und dem Anspruch des Publikums.

Von den so geschaffenen und durchgekämpften Voraussetzungen aus geht nun die Bildniskunst des Expressionismus entschlossen weiter. Daß die Dargestellten nicht so erscheinen sollen, wie sie sich vor der Gesellschaft, im Spiegel, sehen möchten, das ist schon durch den Impressionismus erledigt; aber es kommt nun auch nicht mehr auf die äußere Erscheinung an, die dieser wiedergab, wobei er sie oft künstlerisch bereicherte durch Sonderwirkungen des Lichtes, das über die Einzelheiten der Form hinspielt. Das Schaubare erscheint nicht mehr als Wert an sich, seine Wiedergabe nicht als Sinn der Kunst. Die Erfassung und Darstellung des persönlich Seelischen bleibt allein übrig, aber sie wird außerordentlich gesteigert.

So macht sich hier jener vollständige Verzicht auf „Richtigkeit" geltend, nicht nur vor den persönlichen Besonderheiten eines Kopfes, einer Hand, sondern vor den allgemeinen anatomischen Formen des Menschen überhaupt. Der Sinn dabei ist, durch die Umbildung, durch die Verstärkung ausdrucktragender Teile, durch die Unterdrückung anderer, das Seelische des Dargestellten zu gestalten, nicht so wie es sich jedem Betrachter zeigen mag, sondern so wie es ein fühlsam-ahnender Dichter sieht, dessen Blick nicht das Äußere der Formen beobachtet, sondern ihren Sinn errät, bis in das Wesen hinein-

blickt, das sich in ihnen ausprägt; und ein Dichter, dessen eigene Seele loderndes Feuer ist. Nicht Wiedergabe der gefestet vor den Mitbürgern erscheinenden Persönlichkeit, sondern Bloßlegung ihrer geheimsten Seelen-Sonderlichkeit. Das gelingt um so besser, je mehr dabei die innere Melodie des Malers in seinem Gegenüber widerklingt. Nimmt der bedeutende impressionistische Künstler nicht unbesehen den Auftrag jedes reichen oder hoch gestellten Bürgers an, so ist der Expressionist noch wählerischer, er kann nur Menschen malen, die ihn fesseln, die ihm wesensverwandt erscheinen, die ihr Sein, ihr Leiden oder Sehnen mit gleicher Stärke empfinden.

Oskar KOKOSCHKA ist der reizsamste Bildnismaler dieser Art. Seine Köpfe sind Erlebnisse, wie für den Künstler, so für den verstehenden Betrachter. Die seelische Spannung ist meist sehr stark; wir sind nicht mehr im sicheren Hafen des wohlgesetzten Bürgers, sondern auf der stürmischen See einer kühnen und aufbegehrenden Jugend, voll drängender innerer Erregtheit. Auch die Hände nehmen teil am Ausdruck, während sie bei den Impressionisten als Stilleben gemalt wurden. Köpfe wie Hände wollen darum auch nicht als unmittelbare Wiedergabe von Wirklichkeiten gesehen werden, und wer in seiner Vorstellung solchen Vergleich zieht und danach ein Gemälde beurteilt, für den bleiben Kokoschkas Bildnisse falsch und erschreckend. Die Kluft zwischen der alt-gefesteten bürgerlichen Welt und den Trägern bewegteren Lebensgefühls, zwischen der allgemeinen Seh-Gewohnheit und der neuen Ausdrucks-Form, diese Kluft ist hier vorausgesetzt. Wer aber dem Maler zu folgen vermag, der fühlt sich von seinen Bildnissen seltsam gefesselt und angezogen, erlebt darin die Feinnervigkeit des Künstlers, deren Kurve auch bei leisen Reizen weit ausschlägt, erlebt sie in der merkwürdigen Umsetzung zu Formen und Farben, die durch ihre Abweichung vom gewohnten Sehbild das seelisch Ungewöhnliche vermitteln.

Die FREUNDE, Kokoschkas Gemälde (Abbildung 87, Seite 295), über dessen Malweise wir schon sprachen, ist nicht eigentlich als Bildnisstück gemalt – auch dies sagten wir schon – sondern mehr als ein Beieinander von Menschen verschiedenen Geblütes, und vor allem als Malwerk. Es gibt also nicht einen vollen Begriff von seiner Bildniskunst. Immerhin, wenn man sich in die Form der Malerei hineingesehen hat, wird man erkennen, besonders bei

dem bräunlichen Kopf des Dichters Hasenclever, daß hier nicht nur die Mittel anders sind als früher, vielmehr auch die Auffassung des Menschen, daß nicht die äußere Erscheinung an sich wiedergegeben werden soll und das innere Sein nur soweit es sich in ihr dauernd und gleichsam öffentlich ausgeprägt hat, sondern daß der Künstler die geheime Wesenheit zu erfassen sucht und das gegebene Formgebilde nur benutzt, um das von ihm erfühlte seelisch Wesentliche auszudrücken, selbstherrlich Einzelnes weglassend, oder betonend und entgegen der Richtigkeit verändernd. Der Ausdruck in der Haltung, im Mund, namentlich aber im Blick, ist von einer Besonderheit und Stärke, die sich fesselnd einprägt. Es ist ein Ausdruck, wie er diesem Kopf in Augenblicken innerer Spannung, visionären Schauens eigen ist. Voll merkwürdigen Lebens auch die herabhängende helle Hand und die dunklere auf dem Tisch, mit dem eigentümlich gebogenen Daumen.

Mit ganz anderen Mitteln wirkt das SELBSTBILDNIS von Erich HECKEL, 1919 gemalt (Abbildung 95), aber das eigentlich wichtigste ist im letzten Grunde das Gleiche wie bei Kokoschkas Bildnissen: daß nicht eine möglichst genaue Wiedergabe der Erscheinung gesucht wird, durch Linie oder Farbe, sondern in frei geschaffener fester Bildform eine Gestaltung des inneren Wesens, wie es vom Künstler erfühlt wird, hier also des eigenen Wesens.

So ist in diesem Selbstbildnis der Kopf nicht eine Abbildung des Tatsächlichen, nicht ähnlich im üblichen Sinn, ja die Zeichnung folgt nicht einmal den allgemeinen, uns so geläufigen Formen eines menschlichen Kopfes, vielmehr sind sie stark umgebildet, mehr noch als bei Kokoschka. Man sieht, daß sich der Künstler mit der Anschauung des Kubismus auseinandergesetzt hat: die Oberfläche des Gesichts ist in einfache, meist nahezu ebene oder nur wenig gebogene Flächen zerlegt, die sich in ausgesprochenen Linien schneiden, in scharfen Winkeln gegen einander stehen. In gleicher Art der Oberflächen-Gestaltung hat Heckel ausdrucksstarke Figuren in Holz geschnitzt, und das mag seine Anschauung in dieser Richtung noch besonders geschärft haben.

Das Formgebilde gewinnt in der kubischen Stilisierung eine erregende Lebendigkeit. Jede Linie in der Natur, jede Flächen-Richtung und Biegung können wir als Kraftäußerung empfinden, wie es sich schon im Sprach-

gebrauch zeigt: wir reden von starken Steigungen, von heftigen oder schwachen Krümmungen und so fort. Im menschlichen Körper und im Gesicht sind die Wirkungen aller Formen so sehr in einander gespannt, daß sie sich zum größten Teil ausgleichen. Indem nun hier bestimmte Linien, Flächen, kubische Gestaltungen aus dem weichen Ineinander der Natur herausgelöst, hervorgehoben werden, wirken die in ihnen beschlossenen Kraftladungen mit einer ganz anderen Lebendigkeit. Etwa wie wenn man von einem reichen Gewölbe den „Kräfteplan" sähe, eine Zeichnung all der Drucklinien und Druckverstrebungen, der Kraftrichtungen und Kraftverbindungen; nur daß hier das Formgebilde nicht errechnet, sondern erfühlt ist, daß es sich nicht an den Verstand, sondern an die Empfindung des Betrachters wendet.

Die vielfache Abstufung der braunen Töne, der lebendige Wechsel der Lichtwerte geht mit der zeichnerischen Umbildung der Form zusammen.

Die Linienkräfte, die in dem Kopf gespannt sind, wirken in der Umgebung weiter, in den schrägen Flächen, den vielerlei starken, spitzwinklig sich schneidenden Kanten der Dachstube. Die braune Gesichtsfarbe wird von einem reich geteilten Echo aufgenommen, und das Blau der Augen klingt in zarten Noten darüber hin.

Dies Ornament von Linien und Winkeln, Flächen und Farben ist nun nicht nur Träger abstrakter Formkräfte, sondern vor allem Ausdruck starken seelischen Gehaltes.

Eng in dem niedrigen Raum die schlichte Büste, der mächtige Kopf, ruhig und gerade. Der Kopf eines Arbeiters. In früheren Zeiten stellten sich Künstler wohl gern als genießerische Renaissance-Menschen dar, mit Locken, wehendem Halstuch, Samtjacke; etwa Feuerbach, in lässig gefälliger Haltung, die Zigarette in der Hand. Rembrandt malte sich in seiner Jugend als vornehmen Edelmann, mit goldener Kette, oder das Sektglas schwingend; später als schlichten Handwerker, ernst und innerlich — ganz wie der Sinn seines Schaffens sich gewandelt hatte. Und so ist Heckels Selbstbildnis kennzeichnend für die Einstellung der neuen Kunst: nicht Lieferung von Schmuck- und Wertstücken für das reiche Bürgerhaus ist die Absicht, sondern Gestaltung seelischer Werte. Aus diesem Arbeiterkopf schaut das Auge nicht prüfend, beobachtend heraus, oder gar in selbstgefälliger Daseinsfreude, sondern wir fühlen die Tiefe und

den Reichtum ernsten Empfindens, das in diesem Kopf lebt und dem wir bereits manche kostbare Gestaltung verdanken. So ist das Gemälde gleichsam eine Verkörperung des neuen Kunstwollens; und indem wir in der Absicht der jungen Kunst unserer Tage einen Teil der Verinnerlichung erkennen, die nach der oft leeren Äußerlichkeit der vorausgegangenen Zeit auf allen Gebieten des geistigen Lebens erwacht, mag uns dieser Kopf zugleich als ein Sinnbild der strengen Vertiefung in der geistigen Gesamtentwicklung erscheinen.

Wie in den anderen Regungen neuen Lebensgefühls, so haben wir hier noch ein Ringen vor uns, ein Ringen um Form und Ausdruck; gewiß wird der Künstler bei seinen bisherigen Ergebnissen nicht stehen bleiben, aber dies Ringen erweckt gespannten Anteil.

Während des Krieges, in Ostende, malte Heckel den FRÜHLING (Abbildung 96), auf einen Jahre voraus liegenden Eindruck, an der Flensburger Föhrde, zurückgreifend. Schon diese Art der Entstehung, aus dem Schatz innerer Vorstellung heraus, ist völlig verschieden von der Absicht der Impressionisten, die – wenigstens grundsätzlich – angesichts der Natur malen. Auch ihre Werke sind und bleiben freilich wertvoll nur dann, wenn die Wiedergabe des Tatsächlichen in den Rahmen einer Bildanschauung eingeht, die im Geist des Schaffenden vorgeformt ist, angeboren und geschult: der Organismus des farbigen Malwerks ist da die Form; wo sie fehlt, bleibt nur Verstandesmäßiges, ohne künstlerischen Wert. Die Füllung dieser Form geschieht aber nicht von innen heraus, sondern aus dem unmittelbaren Eindruck eines Stückes Natur.

Die Beziehung des Einzelnen auf die Wirklichkeit wird nun noch mehr entwertet, durch jene Absage der Neueren an die Richtigkeit; die tatsächliche Erscheinung geht nur so weit in den Zusammenhang der Bildgestaltung ein, als sie dem Ausdruck des inneren Erlebnisses dienen kann.

Wir wiederholen, was wir vorhin andeuteten: es kommt darauf an, ob das Empfinden des Künstlers wertvoll genug ist, daß wir uns ihm hingeben mögen, und ob er imstande ist, sein Empfinden in malerische Form umzusetzen. Beides wird noch seltener zusammentreffen als die Voraussetzungen für den großen impressionistischen Künstler.

Wir haben die Stadtansicht von Feininger kennen gelernt, mit dem dunkel klingenden Ausdruck. Dann die merkwürdige Stimmung des starkfarbigen

95

Heckel

96

Heckel

Uferdorfes von Schmidt-Rottluff. Hier tönt die innere Melodie leiser, und reicher zugleich.

Wer Naturwiedergabe im Einzelnen erwartet, wird vor Heckels „Frühling" zunächst von der Darstellung des atmosphärischen Vorgangs befremdet sein: wie die Sonnenstrahlen so scheinbar kindlich streifenhaft gemalt sind. Sieht man näher zu, so gewahrt man eine Feinheit und einen Reichtum der Malerei, die nichts weniger als kindlich ist. Die Farbe ist zart aufgetragen, in größeren Zügen, die sich leicht begegnen und kreuzen. Man gehe die Fläche des Meeres durch, von einer Seite zur anderen: Blau und Grün erlesener Art; und ganz köstlich, wie die Farbe des Wassers von den Sonnenstrahlen durchsetzt wird, Stückchen für Stückchen sehe man sich da hinein, immer neue Reize feiner hoher Noten und merkwürdiger Intervalle tun sich auf; Grün und Gold in den kleinen Baumkronen vor dem Meer, und oben im Gewölk vielfältiger Reichtum milderer Töne. Wer an ältere Sehform, Farbigkeit, Malweise gewöhnt ist, der lasse sein Auge immer und immer wieder von Farbfläche zu Farbfläche gehen, gebe sich immer wieder dem edlen Ton jeder Saite und ihrem merkwürdigen Zusammenstimmen hin: zarter und fester stets wird ihn dies Klingen fesseln.

Impressionistische Landschaften erscheinen daneben kühler und matter. Bei anderen neuen Werken, etwa der Matisse-Schüler, finden wir ähnliche Leuchtkraft, aus dem Gegeneinander klarer Flächen reiner edler Farbe kommend. Das ist aber hier nicht das Wesentliche, nicht der Sinn des Bildes, der Grund seiner Entstehung. Es ist vielmehr das Erlebnis vor der Natur, das Empfinden ihres rätselvollen Seins, in der Bildform gestaltet.

Etwa das Segelboot mit dem Stück blauen Wassers darum — das ist nicht bloß beobachtet, sondern empfunden, so wie die Segelschiffe in Friedrichs Mondbild, stärker, erregter, mit anderen, reicheren Mitteln ausgedrückt, aber der Sinn ist gleich: nicht Wiedergabe des Tatsächlichen, handwerklich-fleißig oder genial-leicht, sondern Ausdruck des ehrfürchtig-keuschen Ergriffenseins vor der Natur. Oder man sehe die windgebeugten Bäume: auch in ihre Bewegung ist ein Etwas gebannt, das man mit Worten nicht aussprechen kann, das zugleich ein Teil im Leben der Gesamtform ist. Die groß geschwungenen Linien vorn, in jenen Bäumen verklingend, führen den Blick mit starkem Zwang

über die letzte Hügelwelle hinweg, auf die freie Weite hinaus, wo Farbe und Glanz ist und Leben, unter den segnenden Strahlen der Sonne. Jede Form lebt, jede Farbe, jede Linie. Eine Lebendigkeit steigert die andere. Und so beseelt sich allmählich Teil für Teil dem empfänglichen Betrachter, und dann verweben sich all diese Lebendigkeiten zu dem ergreifenden Geheimnis des Ganzen.

Wenn eine Landschaft Slevogts oder Molls den Augenreiz eines Stückes Natur wiedergibt, gesehen mit der ganzen Feinheit des impressionistischen Meisters oder des Matisse-Schülers, in allen zartesten Stufenleitern der Farbe, oder in prangender Klarheit, so ist hier das Leben, das Geheimnis der Natur Bildanlaß und Bildgehalt, empfunden in der Seele eines andächtigen Menschen, zur Form gestaltet durch die seltene Begabung des Malers.

Die innere Beseeltheit ist in diesem Gemälde echt und schlicht. Andere Maler neuer Richtung springen uns mit ihrer „Seele" sozusagen an den Kopf. Aber dann ist es gewöhnlich nicht echte Empfindung, sondern eine gesuchte oder gar nachgeahmte Erregtheit. Solche Bilder wird man späterhin vermutlich nur als Zeugnisse eines traurig erschütterten Zustandes der europäischen Geistigkeit betrachten; das bescheidene Gemälde Heckels dagegen, aus ehrlicher persönlicher Empfindung in gutem Handwerk gestaltet, wird lebendig bleiben, wo es fein empfindenden Menschen vor Augen kommt.

Als Leihgaben sind noch zwei Figurenbilder Heckels ausgestellt, beide im Kriege für soldatische Weihnachtsfeiern entstanden. Die MADONNA ÜBER DER SEE, 1915 in Ostende für eine Matrosenabteilung in wenigen Stunden gemalt, auf zwei an einander geknüpften Zeltbahnen, vom Künstler selbst durchaus nur als rasche Gelegenheits-Arbeit betrachtet: Maria mit dem Kinde, das einen Anker hält, unten auf den Wellen ein Boot mit Matrosen, ein Rahmen von Engelköpfen, Tieren und Blumen. Der braune Ton der Leinwand ist vielfach offen gelassen, trägt die wenigen Farben; kräftige Linien vollenden die Gestaltung: mit schlichten Mitteln ist die Vision hingestellt.

In dem Schwung und der Innerlichkeit gotischer Bildwerke fühlt die neue Kunst eine ihr im Tiefsten verwandte Beseeltheit; und so hat sich auch die Schriftstellerei mit Inbrunst der Gotik gewidmet. Hier sehen wir ein Zeugnis echt empfundener Beziehung zur Form und zum Geist des dreizehnten Jahr-

hunderts. Der „gotische Schwung" der Gestalt, das Überwiegen des Kopfes über den Körper, und in dem Kopf wieder das Überwiegen der Teile, die als Träger des Seelischen empfunden werden, über die „sinnlichen" Formen — all das erscheint nicht übernommen, sondern nur angeregt durch jene Werke des Mittelalters, aus ähnlicher Empfindung frei geschaffen. Die Zeichnung des Antlitzes ist mit wenigen reinen Linien gegeben, in ihrem Zug und im Ausdruck von hohem Adel. Der Kopf des Kindes, bei den alten Bildwerken harmlos lächelnd, ist hier sehr ernst, fast wie eine Klage der Kreatur wirkend. Der heitere Rahmen gleicht aus. Das Beiwerk ganz fern der „Richtigkeit", Maßstab und Gestaltung des Wolkengrundes, der Wellen, des Bootes lassen all diese Dinge nur als Sinnbilder erscheinen, entsprechend der Haltung des Ganzen, und zugleich sind sie Ornament, die Flächen zwischen Gestalt und Rahmen belebend. Auch in der Farbe. Die grünen Wellen unten geben ein feines Gegengewicht zu den Tönen um das Madonnenhaupt. Hier sammelt sich die Farbe zu starker Kraft, das rote Haar, die grünen Heiligenscheine. Es sind merkwürdig leuchtende Farben, wie in gotischen Glasfenstern. Sie vollenden die Wirkung des Ganzen, das visionär-unwirklich ist und dabei doch optisch-zwingend, gleich jenen Meisterwerken des Mittelalters.

DIE BETENDE von 1916 ist der Teil eines Weihnachts-Dreiblattes, das Mittelstück war von einem anderen Künstler gemalt. Hier ist nun die Fläche ganz mit Farbe gefüllt, die Farbenordnung höchst reizvoll als Ornament; eine strahlende Sonne oben vor blauem Himmel, die sich unten als Spiegelung wiederholt; dazwischen ein aufs reichste gestuftes Grün, das in seiner merkwürdigen Durchleuchtung wieder an den Zauber glühender Glasmalereien erinnert. Die Gewichtsverteilung im Bilde, die Symmetrie zwischen oben und unten, die Ordnung um den Brennpunkt herum, ist bezeichnend für die neue Art des Aufbaus, weil sie von der inneren Vision ausgeht. Inmitten kniet, von den schmalen Senkrechten bescheidener Bäume und Pflanzen leise begleitet, die schmächtige Gestalt, mit hochgestirntem Kopf; darin kleine Form, knapp und scharf gezeichnet, aber große leuchtende Augen. Man sieht bei allem den Verzicht auf Richtigkeit, die Maßverhältnisse im Körper wie im Kopf entsprechen nicht der Natur, nicht der Möglichkeit, in der ein menschliches Geschöpf leben kann.

Wir haben hier ein Beispiel für jene Absage an die Wiedergabe des Wirklichen, von der wir wiederholt sprachen. Aber ein gutes Beispiel: nicht aus Willkür sind die allbekannten und animalisch-zweckmäßigen Formen und Maße verändert, sondern im Dienste des Bildsinns, der künstlerischen Absicht. Diese Gestalt betet; doch sie ist nicht ein Modell mit gefalteten Händen, vom Künstler abgemalt, sondern aus innerer Vorstellung geschaffen, und diese Vorstellung richtete sich nicht zuerst auf eine plastische oder malerische Form, sondern sie war ein Erfülltsein von einem besonderen Fühlen, und dies Fühlen strebt nun zur sichtbaren Darstellung. So dient das Körperliche dem Ausdruck, man könnte versuchen, jeder Verschiebung der Linien und jeder Veränderung der Maße nachzurechnen, warum sie sich so dem Künstler ergeben haben. Diese Gestalt betet, mit einer Inbrunst, einer Hingegebenheit, einer Losgelöstheit von allem Irdischen, von Zeit und Raum, wie wir es nur in seltenen Visionen gotischer Meister sehen; das Körperliche ist gleichsam durchleuchtet von dem Erhobensein der Seele in den Glanz einer körperlosstrahlenden Welt. Dies Beten ist nicht ein formelhaftes Bitten um etwas, das später vielleicht gewährt wird, sondern es ist Erfüllung zugleich. Das viel-enttäuschte Ich des feinnervigen Menschen flüchtet sich aus den Härten unserer mechanisierten Zeit und aus den Grausigkeiten des Krieges in eine lichte Sphäre fern aller Greifbarkeit. Man versteht, daß ein Bildwille, der solchen Zielen zustrebt, die Wiedergabe von Tatsächlichkeiten weit hinter sich läßt, man versteht aber auch, daß hier ein Weg gegangen wird, den nur wenige zu gehen vermögen, und der auch diese wenigen nicht immer zum Ziele führen kann.

Verschmelzung verschiedener Werte

Da wir nicht zum Wissen, sondern zum Sehen anleiten wollten, haben wir eine Teilung nach den wichtigsten Arten der künstlerischen Absicht gewählt, die hier in Betracht kommen. Die beiden ersten Kapitel, Aufbau und Sachlichkeit, tragen gleichsam die beiden folgenden, Rhythmus und Malerei; und das letzte, Ausdruck, steht zwischen ihnen wie ein farbiges Fenster zwischen Pfeilern, das auch auf sie sein Licht wirft.

An die genau betrachteten Werke, mit denen wir die einzelnen Abschnitte einleiteten, schlossen wir dann jedesmal lange Reihen von Bildern; sie stehen zum Teil in schulmäßigem Zusammenhang mit jenen, oder es fehlt auch die geschichtliche Verbindung; das Gemeinsame ist immer nur die Grundlage des Bildschaffens, und wenn sie sich mehrfältig zusammensetzt, diejenige Formrichtung, die am wichtigsten für die Gestaltung erscheint. Denn in jede Gruppe spielen auch Werte der anderen hinein: in dem Aufbau des Cornelius ist zugleich Ausdruck, in der Sachlichkeit Krügers Malerei, in der Malerei Manets Sachlichkeit, in dem Rhythmus Feuerbachs Ausdruck, in dem Ausdruck Friedrichs Malerei, und so fort in reichster Verschlingung.

So haben wir etwa den Abschnitt über die gute Malerei mit Manets Fliederstrauß begonnen. Bei Manet ist neben manchen anderen Zielen eben die gute Malerei das Entscheidende. Daran reihten wir dann eine große Zahl anderer Gemälde, rückwärts zu Courbet, vorwärts bis Kokoschka, und wir haben in diesem Zusammenhang auch einige Verflachungen und Verhärtungen mitbesprochen, die in verschiedenem Sinn aus dem Rahmen des Überschrift-Begriffes herausragen.

Nun sind uns in diesem Kapitel über gute Malerei die mannigfachsten Arten von Handwerk vorgekommen, es verknüpft sich mit vielerlei Werten, Farbe oder Ton, Zerlegung oder Zusammenhaltung der Farbe, Räumlichkeit oder Flächenhaftigkeit, Streben nach genauer Naturwiedergabe oder Ausformen innerer Gesetzmäßigkeit, und dies alles in den verschiedensten Stufungen persönlicher Absicht und Begabung; dabei fanden sich auch Einstellungen der künstlerischen Gesinnung, wie wir sie in den anderen Abschnitten

kennen gelernt haben: Leibl huldigt einer strengen Sachlichkeit, wie Krüger und Menzel, bei Liebermann verbindet sich damit zuweilen ein rhythmischer Aufbau, in vollem Gegensatz zu Menzel. Bei Kokoschka geht der Rhythmus durch die Farbenfolgen, zugleich verbindet ihn der Ausdruck inneren Erlebens mit jener Gesinnung, die wir uns vor Friedrichs Meisterwerken deutlich gemacht haben.

Trotz solcher Verschiedenheiten, die in dieser Reihe spielen, und zu anderen hinüberführen, ist doch all den Künstlern eines gemeinsam: daß ihnen die gute Malerei von den vielerlei Werten in ihrer Kunst als oberster gilt. Freilich ist bei manchem von ihnen das Handwerk nicht so sicher und geistvoll wie bei Böcklin oder Menzel, aber diesen diente es zu anderen Zwecken, die sie für wichtiger hielten, und es ist sehr wohl möglich, daß ein Betrachter die Gemälde Böcklins in ihrer rhythmischen Festigkeit oder die Bilder Menzels in ihrer überzeugenden Sachlichkeit verstehen und so der beherrschenden Absicht dieser Meister folgen kann, auch ohne daß er gewohnt ist, Malerei als Malerei zu sehen. In der Reihe von Courbet bis Kokoschka aber ist die Malkunst, die Umsetzung des Geschauten in das Gebilde des Farbkörpers, der eigentliche Zugang zum Erleben des geformten Geistes; so ungleich auch der Rang des Könnens und die Ausschließlichkeit des Wollens sind.

Wenn unser Leser gesehen hat, daß es durchaus verschiedene Absichten bei der Erfindung und Durchformung des Gemäldes gibt, wenn er dazu gekommen ist, sich den Schöpfungen der Meister auf solchen unterschiedlichen Wegen zu nähern, und wenn so die Gestaltungen ihres Geistes in ihm lebendig geworden sind, dann ist der Zweck dieses Buches erreicht. Er mag sich nun, bei immer erneuten und immer fruchtbareren Besuchen der Galerie, die Fülle des Geformten anders ordnen, die Werte anders verteilen.

Es schien uns richtig, Gegenwart und Vergangenheit nicht auseinander zu reißen, sondern die Haupt-Arten des künstlerischen Wollens nach Möglichkeit herauszulösen und gegenüber zu stellen.

Die Unterschiede innerhalb des Schaffens der Gegenwart reichen tiefer als zwischen ihren einzelnen Richtungen auf der einen Seite und entsprechenden Erscheinungen der Vergangenheit auf der anderen. Man faßt gemeinhin die Kunst

des jungen Geschlechts unserer Tage als Expressionismus zusammen, aber dies Schlagwort weist zunächst auf einen Gegensatz gegen die Kunst des Impressionismus, es meint wohl den inneren Gehalt, der bei vielen erstrebt wird, und mit größten Abweichungen von einander; aber, was die Hauptsache ist, es lehrt nicht die Sprache, deren sie sich bedienen. Der Inhalt allein macht nicht das Kunstwerk, so wenig wie bei den Nazarenern die fromme Gesinnung. Das Erlebnis wird zum Kunstwerk erst durch die Form; gerade den schöpferischen Künstlern unter den sogenannten Expressionisten ist sie das Wichtigste, um das sie ringen, von dem sie sprechen, und sie hören nicht gern all die lyrischen Begriffe, mit denen ihre Kunst oft erklärt wird. Da nun die Form in diesem lockeren Kreise sehr verschieden ist, so auch der Zugang zu ihrem Verstehen, zum Nacherleben des künstlerischen Gehalts.

Viele unserer Leser werden über die Kluft zwischen dem Gestern und dem Heute eine Brücke vom Gestern aus zu schlagen suchen.

Wer den flächenhaft klaren Aufbau des Cornelius verstanden hat, die rhythmische Bildordnung des Marées, die durchgeistigte Farbmaterie Cézannes, die Beseeltheit Friedrichs, dem stehen dann auch die Zugänge zu den so ganz verschiedenartigen Ausdrucksformen der heutigen Künstlerjugend offen. Nicht als ob wir die älteren Meister lediglich als Wegweiser zu den Lebenden betrachteten: sie sind uns eigener Wert, wie Goethe oder Beethoven; wo sich Geist zu künstlerischer Form geprägt hat, bleibt er lebendig. Dies Buch soll eben nicht nur zu den Strebungen der Gegenwart hinführen — unsere Wege wären dann Umwege — sondern zu dem ganzen Reichtum des vergangenen Jahrhunderts, seit jenem neuen Erwachen des deutschen Geistes.

Wer dagegen das mannigfach sprießende Schaffen unserer Tage kennt und versteht, dem wird sich von diesem Verstehen aus umgekehrt auch der geformte Geist älterer Zeiten erschließen.

Etwa in dem Kapitel über Malerei, um dies noch einmal als Beispiel zu verwenden: wem der Sinn des Malwerks, als Gestaltungsform der künstlerischen Absicht, nicht vor Manets Fliederstrauß aufgeht, sondern etwa vor Kokoschka, der wird dann auch von da den Weg zu den anderen Arten von Malerei finden können, zu Kirchner, Slevogt, Trübner, Leibl: auf den Ausgangspunkt kommt es nicht an, sondern darauf, nur erst einmal die Straße zu erreichen.

WIR haben den Leser zu den Hauptbahnen hin geführt und überlassen es ihm nun also vorwärts und rückwärts zu gehen, Querpfade einzuschlagen und um Einzelnes, das ihn besonders fesseln mag, von allen Seiten herum zu wandern. Denn vieles hat verschiedene Ansichten, will von mehreren Stellen aus gesehen sein. Heute wie in früheren Zeiten wirken unterschiedliche Arten künstlerischer Absicht nicht nur nebeneinander, sondern sie verbinden sich auch mannigfach in der einzelnen Persönlichkeit. Böcklins Werke zum Beispiel haben wir in dem Abschnitt „Rhythmus" betrachtet; aber neben diesem Wert sehen wir eine hohe Sachlichkeit besonderer Prägung, ungewöhnlich gepflegtes Handwerk und starken Ausdruck persönlichen Empfindens. Alle diese Werte finden sich auch etwa bei Liebermann, freilich in ganz anderer Betonung und Verbindung, in anderer Ausgestaltung und mit mancherlei Unterschieden im Lauf seiner Entwicklung.

Wenn wir es zweckmäßig fanden, das ganze Gebiet zunächst nach den wichtigsten Arten der künstlerischen Absicht zu gliedern, so wollen wir nun zum Schluß noch eine Erscheinung betrachten, die uns besonders deutlich zeigen mag, wie sich im Schaffen eines Meisters jene Werte vereinen können, Aufbau und Sachlichkeit und Rhythmus und Malwerk und Ausdruck: Hans Thoma. Die Wurzeln seiner Kunst erstrecken sich tief ins Erdreich, und darum mag sie hier als Beispiel für die Verschmelzung verschiedener Werte stehen.

Wir sind sachlich genug, die Ordnung unseres Buches damit wenn nicht aufzuheben, so doch als das hinzustellen was sie ist: eine Hilfskonstruktion für den Lehrzweck. Wie sich in der sittlichen Welt nur für den kleinen Eiferer, oder für begrenzten Blick, iusti et iniusti streng scheiden, wie aber der Kenner des Herzens weiß, daß dies nur ein Schulbegriff ist, und daß die göttliche Sonne sich nicht an ihn kehrt: so hält sich auch die künstlerische Begnadung nicht an Einteilungen.

Hans THOMA, der Patriarch unter den lebenden Künstlern Deutschlands, ist 1839 zu Bernau im Schwarzwald geboren. Schlichtes inniges Empfinden für Natur und Menschenherz ist sein Erbteil, und im stillen Tal wuchs er heran, ungestört durch die tausenderlei Eindrücke, die Auge und Geist des Großstädters verwirren. Zu der Reinheit, Unmittelbarkeit und Kraft seines Empfindens aber war ihm noch ein anderes gegeben: ein Formgefühl von klarer Sicherheit, Sinn für alle Gestalt, und Sinn für das Gesetz des Bildaufbaus.

Mit zwanzig Jahren war Thoma Schüler Schirmers in Karlsruhe. Später ging er nach Düsseldorf und Paris, wo Courbets Kunst auf ihn wirkte. Im Anfang der siebziger Jahre gehörte er in München zu jenem Künstlerkreis, der eine neue Form guter Malerei pflegte. 1874 reiste er nach Italien. 1877 bis 1899 lebte er in Frankfurt, still schaffend, einige Kunstfreunde verstanden seine Art und kauften seine Bilder. Dann wurde er „entdeckt", durch Henry Thode, der ihn als größten deutschen Meister ausrief; das erregte heftigen Widerspruch, der sich bis heute noch nicht ganz gelegt hat. Vielleicht ist auch die Anbetung, die ihm seitdem vielfach entgegengebracht wurde, nicht ohne Einwirkung auf ihn geblieben; er stellte sich öfters Aufgaben, die seiner Art nicht recht lagen. Seit 1899 lebt Thoma wieder in seiner badischen Heimat, in Karlsruhe.

Während des Münchener Aufenthaltes, 1872, entstand das große Gemälde, SCHWARZWALD-LANDSCHAFT MIT ZIEGENHERDE (Abbildung 97). Das Bild gehörte Wilhelm Trübner, der es später der National-Galerie geschenkt hat.

Denken wir an die Art, wie damals Landschaften gesehen und auf die Leinwand gebracht wurden, so sind wir überrascht, wie vollkommen anders Thoma sieht, aufbaut und malt.

Es ist nicht eine ausgewählte Gegend, nicht stolze Bäume mit reichem Blick zwischen ihnen über edel geformtes Land hin, sondern ein ganz schlichter Wiesenhang; der Horizont liegt so hoch, daß man nur Vordergrund sieht, keine Weite. Keine bühnenhafte Ordnung mit Seitenkulissen und Prospekt. Man fühlt, dieser Künstler hat nicht als Knabe im Theater gesessen und sich da an bestimmte Landschafts-Vorstellungen gewöhnt, er hat nicht von Jugend

auf Gemälde gesehen, in Ausstellungen und Museen, oder Kupferstiche nach berühmten Landschaftsbildern an den Wänden der elterlichen Wohnung, sondern er hat die Natur ganz unmittelbar kennen und lieben gelernt, wie ein Hirtenknabe oder Bauernjunge offenen Sinnes, der am sonnigen Tag im Grase liegt, beim Plätschern des Baches und dem Läuten der Herdenglocken, in dessen erwachendes Lebensgefühl all die Wärme und Lebendigkeit rundum eingeht, das Wachsen und Blühen, würziger Wiesenduft und kühle Frische des Wassers, der all dies so viel genauer kennt als das Stadtkind. Der ganz unmittelbare Sinn für Form und Lebendigkeit der nahen, schlichten, unberühmten Natur, angeboren und ruhig entwickelt, ist dem Künstler dann auch geblieben, als er auf Akademien und in große Städte kam, und so malt er — in der Gründerzeit — den einfachen Schwarzwald-Hang, ein Stück Erdleben, wie er es von Kindesbeinen an kannte und liebte.

Aber er malt es mit einer künstlerischen Sicherheit und Weisheit, die damals in Deutschland ebenso ungewöhnlich war. Das Bild ist im wesentlichen aus einer Farbe gebaut, Grün, und dies Grün ist satt und stark. Sonst ließen die deutschen Maler jener Zeit die Frische der Natur in braunen Tönen ermatten, weil die alten Gemälde in den Galerien braun waren. Thoma aber war nicht aus Museum und Akademie zur Landschaft gekommen. So tat er das Merkwürdige, eine grüne Wiese grün zu malen — ohne wohl damit bewußt etwas Außerordentliches zu wollen.

Nun ist jedoch dies Grün zugleich nach dem Gesetz guter Malerei gegliedert, liebende Naturwiedergabe ist eins mit meisterlicher Form. Wir haben etwa bei Manets Fliederstrauß gesehen, wie in dem Blattgrün kalte und warme Töne wechseln. So ist es hier, nur war es kühner, eine so große Farbfläche zum Hauptteil des Bildes zu machen. Wie der ganze grüne Hang warm gegen den kühl-blauen Himmel steht, so ist er in sich gegliedert: Teile von gelblichem und von bläulichem Grün stehen gegen einander; innerhalb der größeren Teile aber geht die Lebendigkeit noch weiter ins Einzelne, Zoll für Zoll ändert sich der Ton, Kalt und Warm lösen sich unaufhörlich ab. Der Leser wolle über das, was wir hier mit wenigen Worten sagen, nicht hinweggleiten, sondern er trete nun wirklich vor das Bild, und gehe dies Grün in all seiner fast unerschöpflichen Abgestuftheit und Gegensätzlichkeit so genau wie möglich

97

Thoma

durch, an einem hellen Tag, Teilchen für Teilchen. Dann wird er die wundervolle Belebtheit dieser Malerei fühlen, ihren Pulsschlag wie wir bei Manet sagten. Es ist ein Stück der besten Malkunst, die es damals in Deutschland gab. Das Handwerk hat freilich nicht jene äußerste Verfeinerung wie etwa in Trübners Chiemsee-Bild, Thoma bleibt auch darin schlicht, doch ist die Meisterschaft nicht geringer. Der Vortrag ist frei, leicht und sicher, aber die Pinselführung an sich soll nicht das Erstaunen des Beschauers bilden.

Hat man sich in die Lebendigkeit der einfachen grünen Wiesenflächen recht hineingesehen, so gehe man dann weiter zu dem Buschwerk am Bach, da ist die Form reicher, zierlicher, und das Leben der Farbe vervielfältigt sich noch.

Die Farbigkeit ist aber nicht der einzige Träger der Bildwirkung. Sie hilft mit zu der Kraft des räumlichen Eindrucks, der schon im zeichnerischen Aufbau gegeben ist. Unsere Sammlung enthält Studienblätter von Thoma, in denen die Räumlichkeit ähnlicher Naturausschnitte mit wenigen Strichen und Tonstücken überzeugend festgehalten ist. So sind hier die Flächen des Hanges mit sicherer Wirkung gegen einander gewinkelt. Der Zug des Wasserlaufes, mit den begleitenden Buschmassen, trägt weiter zur Klarheit des Gebildes bei. Auf dem Hang grasen Ziegen, von Erhebung zu Erhebung kletternd. Auch sie machen die Raumordnung noch deutlicher, und sie bilden ein reizvolles Ornament heller und dunkler Flecken auf der großen Masse des Grün. Jedes dieser Tiere ist anders gestellt und bewegt, trefflich beobachtet und klar gezeichnet. Hirtenjungen lagern vorn im weichen Gras – so mag auch Thoma einst als Knabe dagelegen haben, all das summende und duftende Leben in sich einsaugend.

Wir stehen vor diesem Meisterwerk und fühlen uns merkwürdig von verschiedenen Seiten her ergriffen. Urfrischer Sinn für die Natur. Fester Bau der Form. Einfache und doch reichste Farbe. Anspruchslose und doch meisterliche Malerei. Sachlichkeit und Formwille gehen wie selbstverständlich zusammen. Und in all dem nichts Schulmäßiges, keine „Richtung"; wie die Empfindung ganz persönlich ist, so die künstlerische Sprache. Aber weil dies Schaffen aus dem Persönlichen kommt, darum ist es allgemein gültig: in dem erdnahen und schöpferischen Geist sind die Kräfte des Volkes gesammelt und geordnet, der innere Reichtum des Landes blüht auf. Richtungen entstehen in Groß-

städten, da wird in den Werkstätten geplant, geredet, gekämpft, manchmal noch mehr in den Kaffeehäusern.

Weil Thomas Kunst so eigen-persönlich ist, deshalb ist sie auch unerschöpflich reich. Maler, die zu ausgesprochenen Richtungen gehören, die glauben, daß es die Aufgabe der Kunst sei, bestimmte Probleme zu lösen, wiederholen sich häufig, nicht nur im Gegenstand, sondern, was wichtiger ist, auch in der Bildanlage. Überblickt man Thomas Werk, so steht man vor einem Reichtum ohnegleichen, gerade in der Bildgestaltung. Jedes dieser Hunderte von Gemälden ist anders gebaut, in Zeichnung wie Farbe. Immer neue Bildgedanken entstehen in ihm, bald sind sie angeregt durch die liebende Betrachtung der Natur, wo er Reize sah, an denen alle anderen vorbeigegangen waren, bald kommen sie aus innerer Vorstellung. Und für jeden solchen Bildvorwurf ist auch die künstlerische Form da.

Ein Jahr nach jenem Wiesenhang malte Thoma die RHEIN-LANDSCHAFT bei Säckingen: ein niedriges Breitbild. Dort nur Vordergrund, ansteigende Masse, hier geht der Blick weit über das Land hin, das sich flach dehnt und erst in der Ferne mit zartlinigem Bergzug abschließt. Diesem Unterschied des Vorwurfs entspricht die Verschiedenheit der Bildform. Die Masse liegt im wesentlichen wagrecht, die Einzelgebilde, Bäume, Häuser, stehen in kleinem Maßstab senkrecht darauf; sie beginnen erst im Mittelgrund, bis dahin führt die baumlose Wiese zurück; eine Familie mit einem Eselchen als aufrechte Form darin, weiter entfernt Figürchen in kleinerem Maßstab. Man sehe sich all die Pappeln und Büsche und weißen Häuser genau darauf an, wie sie das Raumgebilde gleichsam im Einzelnen erläutern. Auf dem Schwarzwaldbilde geht der Bach im Zickzack den schrägen Hang hinunter, hier ist dies raumschaffende Mittel sozusagen umgelegt, in die wagrechte Fläche: zwei schmale Stücke des Stromes gleichlaufend mit der Bildebene, ein breites dazwischen zurückführend. Dort die Hirten und die Ziegen unregelmäßig auf dem ansteigenden Hang verteilt, hier die Bauernfamilie genau in der Richtung des Rahmens dahinziehend, entsprechend der Gesamtanlage des Gemäldes. Das Gefühl für die Klarheit des Bildaufbaues ist ebenso sicher, findet aber andere Anwendung und Gestaltung.

Wie die Ordnung der Massen, der Flächen und Linien, der kleinen Formen, ist die Farbigkeit völlig verschieden von dem im Jahre vorher gemalten Bilde. Wir bewunderten da, wie das ganze große Stück des Hanges aus Einem satten Grün gebaut ist, nur in sich mannigfach gestuft. Thomas Bildvorstellung ist so schöpferisch, daß er jenem Gedanken nicht nachzuhängen braucht. Hier ist die Farbe ganz hell, leicht, und eine reiche Folge verschiedener Werte. Gleich vorn in der Wiese die üppige Fülle weißer Blüten, und die lustigen Färbchen der Bauerngruppe. Im Mittelgrund die Vielfältigkeit all der kleinen Dinge, und dann in der Ferne ganz zarte Töne, die aber in sich klar genug geschieden sind, um auch dem blassen Bergzug noch wohlgegliedertes Formleben zu verleihen. Der Gesamteindruck der Farbe ist licht und blühend. Der Vortrag, dort breit und kräftig, ist hier zwar auch leicht und frei, geht aber mehr ins Kleine.

Bei manchem anderen Künstler würde man annehmen, daß eine Krisis, eine völlige Wandlung der künstlerischen Gesinnung zwischen diesen beiden Gemälden liegen müsse, tatsächlich jedoch ist es nur eine Umstellung der Form im Sinne des Bildgedankens. Dort die grüne Erde ganz nahe, hier ein Blick über das weit sich dehnende gesegnete Land hin, man empfindet mit dem Künstler das Beseligende dieses Blickes.

Die GEWITTERLANDSCHAFT, von 1875: ein ansteigender Berghang, aber nicht als Vordergrund wie in dem früheren Gemälde, sondern aus etwas weiterer Entfernung gesehen, darin ungefähr die Mitte haltend zwischen dem Schwarzwald-Bilde und der Rheinlandschaft. Menschliche Gestalten und Ziegen daher in kleinem Maßstab. Ein Weg führt in Biegungen hügelauf; Buschwerk gliedert außerdem das Zurückgehen der Flächen. In dem ersten Gemälde Einheit der Farbe, im zweiten Einheit des lichten Glanzes; hier nun kräftige, reich gegen einander klingende Farben, in großen, ziemlich fest umgrenzten Flächen: warmes Gelblich-Braun, kühles Blau-Violett. Und wie das Land, so ist der Himmel in der Farbe gegliedert und stark; über dem grünen Schwarzwaldhang eine wenig bewegte matt bläuliche Fläche, über dem Säckinger Land heller Himmel mit zarten weißen Wölkchen, hier ein dichtes Gedränge festgeballter Wolken, schwer über der Erde lastend, voll gegen ihren farbigen Reichtum klingend. Dieser reich-farbigen Anlage ent-

sprechend, erscheint der Malkörper besonders kostbar, gepflegt, jedes einzelne Farbstück ist leicht und glatt hingebracht, aber es ist nicht etwa eine harte, glasige Glätte, sondern die Fläche bleibt lebendig, man empfindet das feine Gefühl des Malers darin.

Wieder steht die Bildform, Anlage, Zeichnung, Farbe, in untrennbarem Zusammenhang mit dem seelischen Gehalt des Werkes. Bei jenem ersten Gemälde ist es, als lägen wir an der Erde und lauschten ihrem ruhigen Atem, bei dem zweiten strahlt uns ihre sommerliche Seligkeit entgegen, und hier nun sehen wir sie in Erregung, die Kreatur scheint beunruhigt von der drohenden Entladung der Gewitterspannung, und wir mögen uns denken wie das Laub zittert in den kurzen Windstößen, die ihr vorhergehen.

Diese verschiedenen Stimmungen sind ganz groß und rein empfunden, ganz klar in der Bildform aufgegangen. Und die drei Gemälde, innerhalb kurzer Zeitspanne entstanden, geben doch nur einen begrenzten Ausschnitt aus der Unerschöpflichkeit Thomas als Landschafter.

Mit vierundzwanzig Jahren, 1863, malte er das kleine Bildchen, WALDBACH ZWISCHEN FELSEN, aus der Gegend von St. Blasien, schlichte Wiedergabe eines reizvollen Stückes Natur, aber im Vortrag schon frisch und selbständig; man sehe etwa, mit wie einfachen Mitteln die Felsen aus der bräunlichen Untermalung herausgeholt sind.

LAUFENBURG: 1870, liebes altes Städtchen an deutschem Strom – der inzwischen industrialisiert ist. Wieder ist das Bild klar gebaut, Massen und Flächen stehen reizvoll gegen einander, zarter Duft liegt über der Ferne; das Trauliche des Städtchens spricht zu uns wie ein schlichtes Volkslied, niemand hat diesen Reiz mit herzlicherer Freude gesehen als Thoma, aber er braucht zu ihrer Gestaltung nicht die Mittelchen wie manche romantisch verkleidete Landschafter; seine Kunstsprache ist auch hier ganz einfach und echt.

Viel später, 1890, das SCHWARZWALDBILD mit den mächtigen Tannen: ein Blick von freier Höhe aus über das Waldgebirge hin, daher weicht das Raumgebilde von den bisher betrachteten Landschaften durchaus ab, ebenso das Gefüge der Flächen, die Wolkenbildung und die farbige Haltung des Ganzen.

Von 1891 der BERNAUER BACH: im Gegenstand auf den ersten Blick an den Wiesenhang und die Gewitterlandschaft der siebziger Jahre erinnernd, aber die Anschauungsform ist nun ganz anders, und das Raumgefühl; die Anlage außerordentlich vereinfacht, die Farbe auf wenige starke Gegensätze zurückgeführt, der Vortrag ein leichter Malkörper auf der derben Leinwand, ohne alle Ansprüche hingestrichen; welch ein Unterschied von der zärtlichen Weichheit in dem Gewitterbild!

Man hat Thomas Kunst oft als literarisch hingestellt, als poetische Erfindung, die in unvollkommener Form sich ausspreche. Manche späteren Werke mit allerhand kirchlichen und allegorischen Gestalten mögen dies Urteil erklären. Aus der Fiedlerschen Sammlung sind drei solche Bilder in die National-Galerie gekommen: DANIEL, die BOGENSCHÜTZEN und SANKT GEORG.

Zwei andere Gemälde, aus derselben Sammlung stammend, erinnern an fremde Kunst, die in Thomas Geistigkeit nicht aufging. ADAM UND EVA, reizvoll in der Bewegung und der Farbenverteilung, mit dem glühenden Blau — aber wir können nicht umhin, an Marées zu denken, zugleich an alte Venezianer, und dann erscheint uns Thomas Werk wohl hart und befangen. Das BILDNIS FIEDLERS: wieder venezianische Klänge, vielleicht durch Böcklin vermittelt — aber die tizianisch bewegte Gestalt ist klein-bürgerlich verhärtet, und die Giorgione-Bäume daneben matt verflaut.

In all jenen so verschiedenen Landschaften jedoch ist nichts von Literatur, oder von Erinnerung an fremde Kunst, wohl aber starke Empfindung, eigenpersönliche Empfindung eines Menschen, der in der Natur erwachsen ist, dessen Seele wie ein wunderbares Harfenspiel auch ihre leisesten Klänge aufnimmt; und ein ebenso starkes Formgefühl, das mit unfehlbarer Sicherheit das empfindend Geschaute nach klarem Gesetz jedesmal neu gestaltet, in Linie und Raum, Farbe und Licht, jedes Bild als eine in sich ruhende geschlossene Einheit.

Haben wir die Zartheit und Kraft Thomascher Empfindung, die Klarheit und Sicherheit seiner Formgestaltung vor den Landschaftsbildern erlebt, so finden wir nun auch Gleiches — wenn wir von Entgleisungen wie den eben berührten absehen — bei der Darstellung des Menschen; zunächst im Bildnis.

Die National-Galerie bewahrt davon ein ungewöhnlich kostbares Beispiel: das Bildnis eines Mädchens, das Thoma an Kindes Statt angenommen hatte, ELLA (Abbildung 98), im Strohhut und weißen Kleidchen, Mohnblüten in den Händen. Das starke Rot dieser Blumen treibt die übrigen Töne zusammen, das blassere Rosa des Bandes vermittelt. Um das Gesicht herum lichte Töne, auch der Grund ist hell. Reizend die Farbigkeit des kleinen Straußes auf dem breiten Strohhut. Im weichen Schatten dieses Hutes das Gesicht – ein feiner malerischer Gedanke: der Träger des Ausdrucks nur halbhell in all der strahlenden Umgebung; sonst war es üblich, das Licht auf den Kopf zu sammeln. Der Ausdruck aber beherrscht die Gesamtwirkung. Es sind nicht nur die äußeren Züge wiedergegeben, sondern Leben spricht aus ihnen, nicht ein zurechtgemachtes, salonhaftes und oberflächliches, wie so oft in Kinderbildnissen, wir empfinden vielmehr das junge Ich, dem noch die Welt verschleiert ist, das aber schon eigenes persönliches Sein keimhaft in sich trägt. Wir haben Ähnliches bei Marées gesehn, sonst müssen wir lange in der Kunst aller Zeiten suchen, bis wir einen Maler finden, der mit gleich liebendem Verstehen die noch verschlossene Blüte einer Kinderseele sehen und wiedergeben kann. So vereinen sich auch hier Gehalt und Form, Empfindung für das Naturvorbild und Gestaltung der Bildordnung zu einer Schöpfung von außerordentlichem Reiz.

Aus früherer Zeit die Bildnisse eines SÄCKINGER BÜRGERPAARES, der Mann schlicht und resolut, die Frau von feinerer Prägung. Der Ton ist hier dunkel, die Formbildung sicher, die Malerei einfach und klar.

Eine ganze Sammlung von Bildnissen auf dem großen Gemälde der MUSIKKAPELLE (Abbildung 99), gemalt 1887 für ein Wirtshaus in Frankfurt: jede einzelne Gestalt eine ausgeprägte Lebensbildung, und gleichsam mitgeformt durch das Instrument, auf dem sie sich auszusprechen gewohnt ist. Links der alte Geiger, lächelnd hingeschmolzen, weiterhin der junge Geiger, ganz ernsthaft, er glaubt noch an die Empfindungen, die er zu spielen hat. So geht es weiter; hinter dem Arm des Kapellmeisters sieht man die Augen eines Flötenspielers, und in diesem knappen Ausschnitt ein ganzes persönliches Sein. Wie ernst und sachlich hingegeben spielt der Bläser auf dem Horn, und dann wieder das Lächeln des stehenden Trommlers mit den fein

99

Thoma

100 *Thoma*

vorgekämmten Haaren, vielleicht das Bildnis des Wirtes, der ein Menschenleben lang seine Gäste mit diesem Lächeln empfangen hat. Nicht nur die Köpfe tragen den Ausdruck, auch die Haltung der Arme und des ganzen Körpers bis zu den Stiefeln hinunter. Und so scharf die Wesens-Bezeichnung, nirgends ist sie spottend, sondern nur leise lächelnd, und wenn wir an all die witzigen Bilder in der National-Galerie denken, so finden wir bloß etwa bei Spitzweg einen goldenen Humor ähnlichen Glanzes, aber er ist da mehr durch die Zusammenstellung von Mensch und Dingen gegeben, hier strahlt er einzig aus der Erfassung des Seelischen, und es ist doch eine andere innere Feinheit und Liebe darin als bei Spitzweg; und nichts von der Formelhaftigkeit des berufsmäßigen Humoristen: durch das zufällige Anpochen eines Auftrags öffnet sich ein Fenster nach innen, wir sehen in einen köstlichen Reichtum hinein und ahnen dessen Unerschöpflichkeit. Verstand, Witz und Formel sind begrenzt, das liebend-verstehende Herz aber ist eine immer neu lebendige Kraftquelle.

So einfach und sicher treffend das Geistige, so schlicht und meisterlich zugleich das Handwerk. Thoma malte das Bild in wenigen Wochen, auf einzelnen Papierstreifen, die dann erst auf der Wand nebeneinander geklebt wurden. Dem großen Maßstab und der Bestimmung des Bildes, auf weitere Entfernung zu wirken als die Gemälde für den Wohnraum – diesen Bedingungen entspricht der Vortrag: große Teile sind als einheitliche glatte Flächen hingestrichen, besonders die Kleider; die Falten einfach und fest hineingebracht. Reichere Einzelformen, die Instrumente, kräftig und klar gemalt. Und so in den Köpfen das Wesentliche mit geringstem Aufwand deutlich gesagt. Die Farbe schlicht zusammengehalten, hauptsächlich Grau, aber innerhalb dieser Beschränkung von frischer Mannigfaltigkeit. Hie und da Belebungen, besonders reizvoll als Farbe wie Malerei die bunte Weste des Bassisten.

Dies Gemälde will nicht mehr sein als eine ganz bescheidene Gelegenheits-Arbeit, ist in allem durchaus anspruchslos, und doch, welcher Reichtum des Menschen spricht daraus, welche Sicherheit des Künstlers! Wenn wir einmal an die großen Geschichtsbilder eines Lessing oder gar Piloty denken, die als wichtige Ereignisse im Kunstleben Deutschlands betrachtet und gefeiert wurden, wie äußerlich und dürftig ist doch ihr geistiger Gehalt und ihr malerischer

Wert gegenüber der inneren Lebendigkeit und der meisterlich klaren Form dieses bescheidenen Wirtshausbildes!

Nach der Landschaft und der Menschen-Darstellung wenden wir uns nun zum schlichtesten: dem Stilleben. Ein FELDBLUMEN-STRAUSS (Abbildung 100), in blauem Gefäß; auf dem weißen Tischtuch noch eine einfache helle Tasse und ein Glas.

Es ist hier eine Sachlichkeit am Werke wie in jenem Stilleben Waldmüllers, die Blüten und die anderen Dinge sind treu wiedergegeben – nur viel einfacher ausgewählt, nicht kostbare Blumen und kostbares Gerät, sondern Feldblüten und Bauerntasse, und das Ganze scheint nicht umständlich zurecht gerückt, sondern so abgemalt wie es sich zufällig dem Auge bieten könnte. Thoma sieht freilich anders als Waldmüller, und wenn wir genauer zuschauen, so bemerken wir, daß die Sachlichkeit der Naturwiedergabe freier ist, nicht so am kleinsten Einzelnen haftend, aber darum auch überzeugender. Vor allem jedoch ist das Handwerk freier. Bei Waldmüller eine harte lackartige Farbschicht, hier ein weicher Vortrag, in dem man überall das Persönliche des malenden Künstlers empfindet. Die Tasse, das Blau des Gefäßes, die großen grünen Blätter sind ganz meisterlich im Strich. Diese Malerei gehört zu dem Besten, das während der siebziger Jahre in Deutschland entstand. Die Farbe reich und kraftvoll. Große Flächen, leicht in milden Tönen bewegt, dann starkes Grün und Blau, und in dieser Umgebung aufleuchtend die Blütenfarben.

Bescheiden mag der Strauß auf den ersten Blick scheinen; je länger aber unsere Augen darauf ruhen, um so reicher werden diese Farben, immer neue Reize, Gegensätze, Steigerungen klingen auf, die Räumlichkeit wird immer lebendiger.

Und wir sehen nicht rein äußerlich abgemalte Dinge, wissenschaftlich genau, oder eine geschmackvolle Ordnung von Bildwerten, es fehlt auch durchaus die bewußte logische Abklärung des Aufbaus und der Durchführung wie bei Cézannes Gemälden; aber es ist etwas anderes in dem Bilde, wir fühlen noch jenseits der genauen Wiedergabe einen Zauber und jenseits des Malwerks, der schwer in Worte zu fassen ist: etwas von der Würzigkeit des

Landes, in dem die Blumen gewachsen sind, etwas von der Liebe zu diesem Land und zu diesen Blumen in dem Menschen, der sie gepflückt und in das Gefäß gestellt hat, vielleicht war es der Maler selbst, jedenfalls aber hat er sie nicht nur mit dem Auge des Farbenmeisters gesehen, sondern sein Herz freute sich, als er die lieblichen Geschöpfe vor sich sah, Sonne und Wiesenduft und vielerlei liebe Vorstellungen und Erinnerungen mögen beim Schauen und Malen durch seine Seele gegangen sein. Ist es schwer zu sagen, was jeder Betrachter ganz unmittelbar fühlt, wenn er empfänglichen Sinn für die Natur hat, so ist es gar nicht zu sagen, wie diese Wirkung in das Bild hinein gemalt ist. Könnte man es sagen, so wäre das Rezept da und leicht erlernbar – es bleibt das Geheimnis des Kunstwerks.

In allen Bildern Thomas haben wir Sachlichkeit gefunden, nicht in der nüchternen Ausprägung wie bei Krüger, der so bis ins Einzelnste geht, sondern freier, aber darum nicht weniger treu gegenüber der Natur. Thoma ist kein Gelehrter, kein Uniformkenner, kein Botaniker. Aber wenn er einen Baum zeichnet, dann ist das organische Wesen der Art, ja des Exemplars so überzeugend gesehen wie nur bei den größten Meistern.

Wir freuen uns an seiner trefflichen Malerei, die freilich nicht nach bestimmten Zielen hin aufs äußerste verfeinert ist, aber frei und ganz künstlerisch: das Wesen guten Handwerks lebt in Thomas Bildern.

Klarer Aufbau und rhythmische Bildordnung sind ihm nicht minder eigen. Sie treten mehr oder weniger hervor, je nach dem Anspruch des Bildgedankens.

Ausdruck eines Seelischen ist jede Schöpfung Thomas, auch die kleinste. In manchen späteren Werken hat er geistigen Gehalt mit Überlegung deutlich gemacht, gar zu deutlich – so wie man vor einer Volksversammlung allzu verständlich spricht: Thoma war inzwischen entdeckt worden, wurde als neuer Dürer verehrt und konnte daher oft nicht mehr unbefangen schaffen. Das braucht uns nicht zu stören, wenn wir Meisterwerke sehen wie den Schwarzwald-Hang, das Mädchen-Bildnis, den Feldblumen-Strauß. Da ist die Innerlichkeit der Empfindung Ursache und Sinn der Schöpfung, nicht

herausgestellt und unterstrichen, sondern sie durchlebt die Bildform, wie das Blut den Körper.

Wir sehen so, daß in Thomas Kunst alle jene Werte lebendig sind, die wir in diesem Buche nacheinander kennen gelernt haben. Keiner der großen Meister läßt sich nur aus einer dieser Einstellungen verstehen, doch wollten sie meist einen bestimmten Weg gehen, und so versagen sie gegenüber manchen Ansprüchen; bei Cornelius fehlt die Naturnähe und die Durchlebtheit des Malwerks, bei Menzel der Rhythmus und die innere Wärme, bei Feuerbach – in seinen besten Werken – die Malkunst, und so fort. Nicht als ob Thoma darum höher stünde als jene anderen, ihm fehlt die sozusagen weltmännische Leichtigkeit und Verfeinerung der Form; wir wiederholen noch einmal, daß nicht die „Richtung" über den Wert künstlerischen Schaffens entscheidet, sondern der Rang des Menschen, und seine Fähigkeit, das Geschaute zur Bildform zu gestalten. Und nicht auf das Fehlende kommt es an, sondern auf das Vorhandene, Lebendige, Blühende.

Freilich, was wir zuletzt betrachteten, das Schaffen aus innerem Erlebnis heraus, das während der ganzen Zeit der Ausgestaltung als heilige Flamme brennt, das ist eine seltene Begnadung. In der Kunst des Impressionismus hat sich solche Beseeltheit kaum hervorgewagt, Jahrzehnte hindurch. Nun wird sie wieder gesucht und betont, es ist daher verständlich, wenn die Jugend zu Thoma mit anderer Verehrung aufblickt als zu den Führern der sonst bisher herrschenden Richtungen: weil seine klare Form Gestaltung starken Empfindens ist. Einer der kühnsten dieser Jungen, dessen Malerei als ganz besonders wild und umstürzlerisch gilt, sagte mir, man müsse Thomas Feldblumenstrauß nach Paris schicken, wenn man dort zeigen wolle, was deutsche Kunst sei. Vor einem solchen Bild scheiden sich die Geister: wer Form und Geheimnis darin nicht sieht, dem wird auch das Beste aus der neuen Kunst unserer Tage nichts sagen. Gewiß besteht da nicht irgend eine Art von Schul-Beziehung; zwischen Thoma und Heckel etwa gibt es keine handwerkliche oder geschichtliche Verbindung, wohl aber den Zusammenhang im Grunde des deutschen Wesens. Und beiden gemeinsam ist, daß ihre Bilder nicht nur als Naturwiedergabe gesehen werden wollen, sondern als Formgestaltungen eigenen Wertes, zugleich als Zeugnisse und Vermittlungen inneren Erlebens.

NICHT eine Geschichte der neueren deutschen Malerei haben wir schreiben wollen, das ist oft genug geschehen, sondern wir suchten in unserer kostbaren Sammlung dem Leser zu zeigen, auf welchen Wegen er sich den Kunstwerken des vergangenen Jahrhunderts, seit dem Neu-Erwachen des deutschen Volkes um 1800, nähern mag, damit sich ihr Wesen ihm auftue. Findet er andere Wege, oder ist er in diesem dichten Wald zu Hause, um so besser. Hat unser Buch aber die Wirkung, daß es die reichen Schätze deutschen Geistes da und dort erschließen hilft, dann ist es nicht umsonst geschrieben.

Geschrieben ist es von Januar bis Juni 1919, in der düstersten Zeit deutscher Geschichte; an Abenden und in Nächten — der Tag gehört dem Amt und dem Ärger; und ich darf hier zum Schluß vielleicht sagen, daß es mir in all dem Unglück und der Schmach unseres Vaterlandes Ruhe und sicheres Glück gewesen ist, ganz in diesen Formungen deutschen Geistes zu leben. Das gibt mir die Hoffnung, es möge auch anderen so ergehen, die sich ernsthaft und liebend dem Reichtum unserer geistigen Vergangenheit und der Lebendigkeit gegenwärtigen Schaffens hingeben. Je vielfältiger und inniger das geschieht, je fruchtbarer in wertvollen Menschen jenes geformte Sein wirkt, je fester daraus ein tragender Boden wird, nicht zerrissen durch kleinliches Parteigezänk und hoffärtiges Besserwissen, sondern erwärmt von Liebe zu allem Echten, von Anteil an allem ehrlichen Ringen, um so sicherer wird dies dazu helfen, daß unversehrt vom äußeren Zusammensturz das Reich des deutschen Geistes stark bleibt und allzeit sich mehrt.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00448 4156